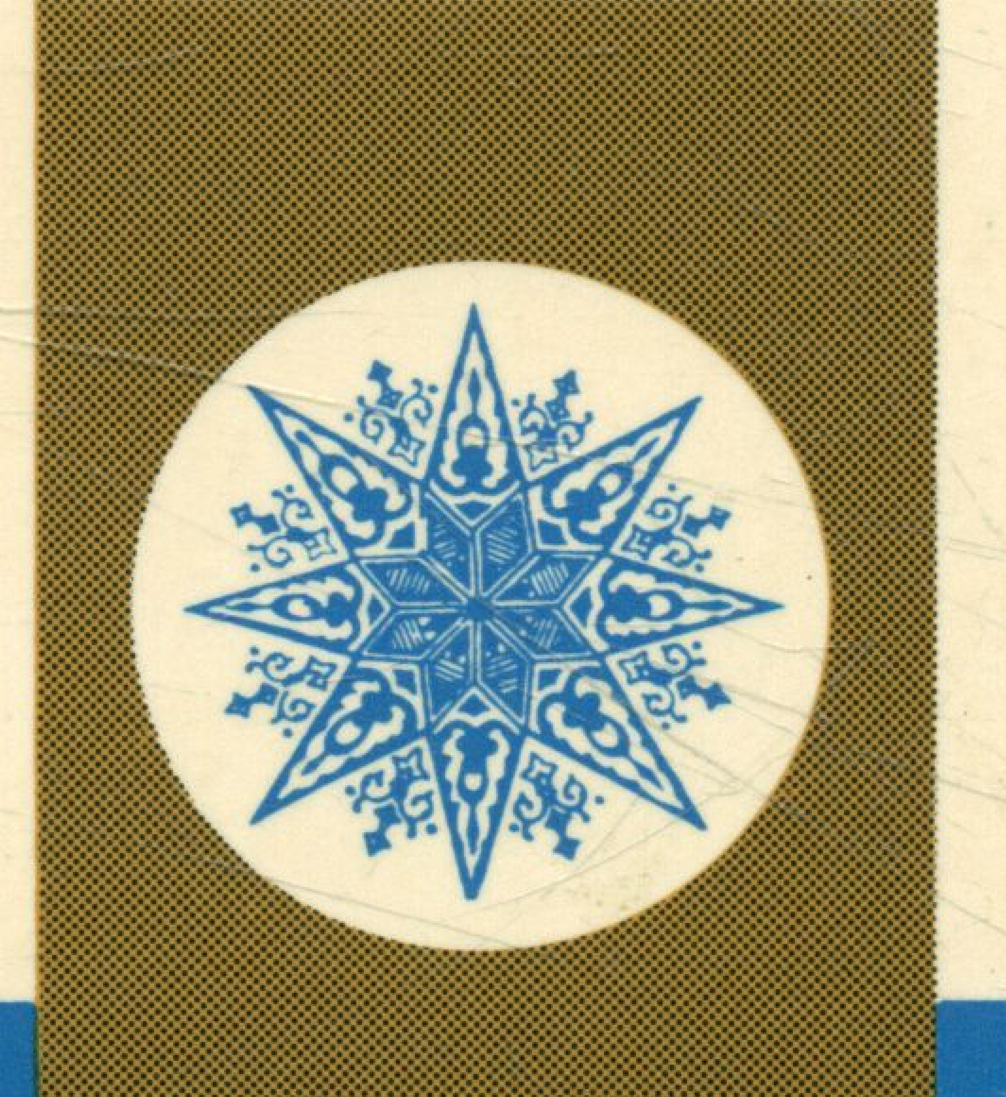
الدكتور مصطفى ناصف

قراءة ثانية لشعرنا القديم



دار الأندلس

قراءة ثانية لشعرنا القديم

الدكتور مصطفى ناصف

قراءة ثانية لشعرنا القديم

دار الأندلس
للطباعة والنشر والتوزيع

الطبعة الثانية

١٤٠١هـ - ١٩٨١م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

حينما أقبلت على قراءة الأدب الجاهلي وجدت طائفة غير قليلة من القضايا المتناثرة في كتب الدارسين . وجدت الدارسين قلما يتفاوتون فيما بينهم في طريقة قراءة ذلك الأدب أو تفهمه . هناك — حقاً — دراسات مفصلة تدعو الى الإعجاب أحياناً ، ولكن مناط هذا التفصيل ليس هو الأعمال الأدبية أو القصائد . وإنما يحفل الدارسون بأشياء أخرى قد تكون مهمة إذا أحسن المرء استخدامها . أما الأعمال الأدبية فصورتها واحدة أو كالواحدة في أذهان الدارسين . ولذلك كانت هذه الظاهرة الغريبة وهي أن فن القراءة لا ينمو نمواً حقيقياً في كتاباتنا عن الأدب العربي على الإجمال . هناك أعمال قليلة حفل أصحابها بالقراءة ، ولكن هذه الأعمال لم تستطع أن تترك الأصداء المرجوة الواسعة . وظلت معظم الدراسات متشابهة في بنيتها العقلية غير متعمقة في القراءة .

ومع ذلك فهناك كثير جداً من الحواجز القائمة بيننا وبين تراثنا القديم . وقد حاولت أن أدرس بعض جوانب هذه المسألة الشائكة في هذه الصحف . وأنا حريص على أن أقول إن هذه الحواجز نفسية وعقلية معاً . وفي وسع المرء أن

يذهب ساخراً إلى أن دراسة الأدب العربي تؤول من الناحية العملية إلى (فنّ) إقامة الحواجز بيننا وبينه . وإذا استطاع المرء أن يفطن إلى وجود هذه الحواجز في نفسه فقد بدأ يشك في قدرتنا على القراءة . ذلك أن القراءة هي فن كسر الحواجز التي تفصل بيننا وبين قصيدة من القصائد .

والقصيدة عالم مكتفٍ بنفسه يحتاج إلى أن يطرق بابَه طرقات متعددة قارىء قوي رفيق معاً حتى يؤذن له بالدخول . ولكننا — مع الأسف — لا نعيد الطرق ولا نكرر محاولة الاستئناس والاستئذان ، ولا نثق في أن عـالم القصيدة مُغلق وعسير . وبعبارة أخرى لا نجاهد في سبيل كسر الحواجز الفاصلة . وإقامة جسور أخرى عامرة بالإلف والاتصال .

وكم كنت أود أن أفيض في جانب من هذه الحواجز النفسية. ذلك أن ظروف القارىء — أحياناً — قاسية مرهقة ، ومن ثم لا يستطيع أن يشق على نفسه ، وأن يرى الآخرين . فحياته أثَرة ، وعنايته النشيطة مجالها محدود : والناس — في نظره — إما أن يكونوا أدوات لتحقيق منفعته أو عقبات في سبيل وجوده الخاص . وأنت تعرف هذا الكلام ، وتعرف ما هو خير منه . ولكننا محتاجون إلى أن نتذكر بعض ما نعرف ؛ فنحن في معظم الأحوال يعوزنا أن نرى الناس بمعزل عن فكرة الأشياء المفيدة والضارة . وإذا أقبلنا على قراءة الأدب العربي تساقطت في نفوسنا هذه الآثار المؤذية دون أن نشعر بما نصنع . ومن الواضح أننـا لا نستطيع أن نسلك سلوكاً سوياً نحو أدب الأدباء الأموات لأننا عاجزون عن أن نسلك مثل هذا السلوك في كثير من الأحيان نحو أنفسنا ونحو غيرنا من الناس . ولا أشك في أن هاهنا مجالاً كبيراً لعمل باحثين مختصين في التحليل النفسي الاجتماعي . ولكنني — على كل حال — لست واحداً منهم ، ومن ثم أكتفي بمثل هذه الملاحظات اليسيرة . والناس إذا خلا بعضهم إلى بعض تحدثوا عن هذه الظاهرة ، وضاقوا بها لحظات ، ولكننا — مع ذلك — لا نلقي إليها بالاً ، ولا نحسب لها حساباً ، ولا نقدر خطرها في إفساد تجربة الفهم والحياة .

وإذا كانت الصداقة شيئاً عزيز المنال بمعزل عن الاتفاق الضمني على تبادل المنافع وتجنب المضار من حقنا أن نشك في قدرتنا على أن نفهم الآثار الأدبية التي أنتجها القدماء الذين لا تربطنا بهم رغبة أو رهبة .

هذه الحواجز النفسية خطيرة حقاً ، وهي من صنع الظروف الاجتماعيةالمحيطة بالقراء أحيانا ، وصنع الدارسين الذين لا يحسنون القراءة أحيانا . وأحب أن أنتقل إلى هذا الجزء الأخير . ولا أحب أن أبرىء نفسي ، ولكنني آمل في أن أعيد عليك عبارة قالها رائد عظيم منذ زمن طويل . قال الدكتور طه حسين في مقدمة كتاب فجر الإسلام : هناك ناس يعيبون الأدب العربي دون أن يفصحوا عما يريدون ، وهم لم يقرءوا الأدب العربي قراءة حسنة . وأنا أرجو أن تقرأ هذه العبارات بقلب خالص ، وأن تذكر أن قائلها من أكبر المثقفين أثراً في حياة الشرق العربي الحديث ، وأكثر الدارسين قراءة وتفهماً وتذوقاً لآداب أخرى عالمية . وأنا لذلك أتشبث بما يقول ، وأتعلق على الخصوص بهذه العبارة القصيرة المهذبة التي يصف فيها القراءة . وماذا تكون الدراسة بمعزل عن القراءة الحسنـــة .

ومع ذلك فإن الحديث عن القراءة الحسنة يسوء . وأنـــا حريص على أن أجتذب محبتك، وأن أغريك بمطالعة هذه الفصول القصار التي بين يديك . إنها فصول عن الأدب العربي قبل الإسلام . وقد حاولت أن أرى هؤلاء القدماء المعاصرين ، وانتهت بي القراءة إلى الشك في قضايا كثيرة . وقد صور العقل العربي في العصر الجاهلي تصويراً منفراً ، فقيل إنه عقل مادي قاس رتيب لا يتجاوز المحسوس ، ولا يعلو على العلاقات القريبة ، ولا يستطيع أن يحيـــط بالأشياء من حيث هي كل . همه محصور في أن يتعلق بجزء من الأجزاء ينكب عليه دون ملل . ثقافته محدودة ، وتطلعه الفلسفي سطحي يسير . كل أولئك طرحته وراء ظهري . وأردت أن أكسر الحواجز ، أو لنقل أردت أن أحب الشعر الذي أقبل عليه . والمحبة شرط لازم للمعرفة ، ولكن المعرفة ليست مجرد تعبير عن المحبة .

ولقد يكون من الخير أن نبدأ عصراً من التشكك في معظم ما نعرفه عن الأدب العربي . وهذه مهمة صعبة ، وقد تبدو خيالية . ومع ذلك فأنا أصدقك الشعور بأن الحواجز دون معرفة الأدب العربي تملأ علينا عقولنا ، وتفسد علينا ضمائرنا وقلوبنا . وكل ما أعرفه على اليقين أن الأدب العربي – فيما يقول الدكتور طه حسين – لم يقرأ قراءة حسنة . ولا أحب أن أعلو عليك ولا على نفسي . حسبي أن أشعر أن حياة الأدب العربي يحيط بها الظلام الذي ينشأ من حواجز النفس والعقل . ومن الخير – إذا كنا حريصين على استقامة الأمور – أن نعبر عن القلق دون إسراف ، والشك الذي تدعمه الرغبة في ثقافة أفضل . وموضوع الثقافة الأفضل موضوع حساس إن صح هذا التعبير . حسبي هذه الإشارة الساذجة .

ولأقل قبل أن أقدم إليك هذه الصحف : لا خير في أن يكتب المرء عما لا يحبه . هذا هو الدرس القديم الذي يهديه إلينا أجدادنا الذين تحدثوا في أصول التفسير . ومنهم من قال إن الناظر في « الكتاب » لا يحصل له الفهم ، ولا تظهر له أسراره إذا كان في قلبه بدعة أو كبر أو هوى ، أو كان – كما نقول بعبارة عصرية – يقف موقفاً عقلياً أو نفسياً مغايراً للعمل الذي يقرؤه . قالوا إن قراءة القرآن الكريم لا تستقيم لغير مؤمن به ، واثق من فعاليته وخطره . وأيسر ما ينبغي علينا أن نقرأ هذه الفصول الممتعة التي كتبوها عن موانع القراءة ، وأن نبذل غاية وسعنا في تحسين قراءة الأدب العربي ، وأن نبحث على الدوام عن روائع غير معلومة ، وأن نجدد شباب الروائع المتداولة ذاتها . ولنقل لأنفسنا إن كثيراً مما نراه رديئاً قد تفصح الأيام عن أهميته أو مغزاه إذا أحسنا تلمس السبيل إليه .

الفصل الأول

الإحساسُ بالتُراث

لعل من أعمق ظواهر النقد العربي القديم إحساسه الشديد بنقاء الأدب العربي . وأكاد أعتقد أن هذا المبدأ هو الذي يسيطر عليه منذ مبدئه إلى منتهاه . فقد بدأ النقد العربي القديم بذلك الإحساس المعروف بأن بالقرآن الكريم — أكبر كتاب في اللغة العربية — يعتبر مثال اللغة العربية النقيّة . ومنذ ذلك التاريخ استولى هذا النقاء على أذهان الباحثين ؛ فقد كان منطقهم كله هو البحث عما يعتبرونه مظهر صحة الأدب العربي وعافيته . وكانوا يقلبون بعض الأفكار كما يقلب الطبيب بعض الفروض التي تتعلق بتشخيص مرض من الأمراض . ومن ثم ساد هذا الحذر الغريب الذي هو سمة من أهم السمات المميزة للنقد العربي بين نظائره من نشاط الشعوب .

وكان هذا النقاء تعبيراً عن الصلة التي تربط بين العرب بعد الإسلام والعرب الجاهليين . وكان هذا الاعتقاد أسلوباً من الأساليب التي تحتاج إليها الحياة في الدفاع عن نفسها والذود عن ملامحها إزاء ما يجد في الحياة من بواعث التطور والتغيير . وكلما ازداد عنف التطور ، وزادت الصلة بين العرب والأمم الأجنبية ، وطلعت على العقل العربي آثار الثقافات الوافدة أخذ هذا المبدأ يتسلح بما ينبغي له من أسلحة . كان نقاء الأدب العربي هو التعبير عما يشبه صمود العقل العربي وسط الغزوات الثقافية التي تأتيه من كل مكان . ولذلك

حرص على أن يشخصه جيلا بعد جيل . شخّصه أولا برسم الصورة المثلى للغة العربية ممثلة في القرآن الكريم ، وشخّصه ثانيا بالإصرار على أن الأدب العربي صورة ناضجة كاملة النضج قبل أن تتصل الثقافة العربية بغيرها من الثقافات . ومن ثم اعتبر الأدب الجاهلي أعلى قمم الشعر العربي على الإطلاق . وأذن الشعراء لهذا الشعر أن يصب في أعماقه كي يحتفظ بذلك النقاء المنشود ، ويستحيل إلى جسم واحد يفسر بعضه بعضاً ، ويؤيد بعضه بعضاً . ومن ثم لم يسأم أحد على الإطلاق من دعوى أن هذا النقاء – الذي هو الصورة الناضجة المبكرة للأدب العربي – استطاع أن يقاوم الآثار الوافدة عليه . وما كان من هذه الآثار وثيق الصلة بروح الأدب قبلوه ، وما كان نابياً عنه أعرضوا عنه وأنكروه . ونظر النقاد نظرة الحذر إلى التجدد ؛ ففي ضمائرهم تلك الخشية العميقة أن يتحول الأدب عن طبيعته ، وأن يذوب في الثقافات التي تحيط به .

كان الأدب في نظر النقاد الدرع الواقي من خطر الذوب في الثقافات ، ولذلك أكبروه وحنوا عليه . وليس منا من لا يذكر فكرة عمود الشعر ؛ فقد كان عمود الشعر عندهم جزءاً يشبه عمود الدين . والحياد عنه بدعة من البدع ، أو ضلال يجب أن يتناول بالكراهة التي تبلغ أحيانا حد التحريم . كان ما يسمى باسم عمود الشعر إقراراً بأن الأدب العربي ناضج في رأي أصحابه . وهو لهذا النضج ذو أصول ، وربما يكون من الصعب إفرادها واحداً بعد آخر ولكن كان من السهل عليهم إقرار مبدأ الأصول ؛ فلا نقاء بغير أصول تتمثل في أذهانهم ، ولو عجزوا عن إيفائها حقها من التعبير . وكان السخط على من يسمون المحدثين أشبه بالسخط على ذوي البدع الذين لا يستمسكون بالأصول من القرآن والحديث .

هؤلاء المحدثون اعتبروا أحياناً ثائرين على نقاء الطبع ، وجوهر التفكير الموروث ، ومنقطعين عن الإحساس بالماضي العريق .

والأمثلة بعد ذلك كثيرة لا تحصى على هذا الفرض ؛ فالنقد العربي ظل

ينظر في إشفاق إلى محاولات الخروج عن هذا النظام القديم . وأعجب العجب أن هذا النظام كان ماثلاً منذ بدأ الكلام في الشعر والشعراء . وحينما رأى بعض النقاد أن بعض الشعراء يحاول التعبير عن عاطفته الخاصة في مثل قول جرير المشهور :

إن الذين غـدوا بلبك غـادروا وشلاً بعينك ما يزال معينـا
غيّضْن مـن عبراتهن وقلـن لي ماذا لقيت مـن الهوى ولقينـا

قالوا هذا لفظ جميل ، ولكنهم طاردوه بقوة أو قسوة لأن التعبير الشخصي عن العاطفة عندهم كان كالمروق من سلطان النظام . وكان النظام في رأيهم — أحيانا على الأقل — لا يستقيم مع إعطاء الفرصة لكل شاعر كي يعبر عن نفسه دون تقييد أو تحديد .

فالعاطفة الشخصية خطر على الولاء لنقاء الأدب العربي ونظامه أو تقاليده كما يقال في هذه الأيام. ولم يكن الشعر الجاهلي الذي هو عندهم قمة الشعر كله بحيث يسر بمثل هذا التعبير . وكما أنكرت العاطفة الشخصية أنكروا الثقافة التي لا تصبح جزءاً من دم الأدب العربي في ماضيه وحياته الطويلة . وظلت المشكلة الأساسية عندهم هي أية علاقة يمكن أن تكون بين الشعور بالانتماء والشعور بالتطور ، وبعبارة أخرى ما قانون التطور . ما علاقات الجدل بين المـاضي والحاضر . وهل يستقيم هذا الجدل مع ثبات مفهوم النقاء حقاً . ومهما يكن فلباب النقد العربي بلاجدال هو البحث عن الحاضر الذي يتفاعل مع الماضي ، أو الجديد الذي يعانق القديم، أو الجدل الذي لا تستقيم فيه دعاوى الخلاف دون دعاوى القرب وشبه الاتفاق .

إن النقد العربي لم ينكر مطلقاً أن يجري دم زهير وامرىء القيس والنابغة في دماء المحدثين ، ذلك أن الشعر لا يسمح له بأن يكون مهجنا أو مختلـط النسب ، وكان ذلك كله سببا في جموحهم وعنادهم في بعض الأحيان . ولكن ينبغي ألا ننسى أن المشكلة في النقد العربي هي البحث عن العلاقات بين قيم

جديدة وقيم قديمة ، أو لنقل بعبارات الأصوليين بين التقليد والاجتهاد ، أو بين التطور والثبات ؛ فلا تطور بغير ثبات ، ولا استقرار بغير نبوغ فردي هـو الذي يؤكد الماضي مهما يكن في هذه العبارات من أشد المفارقات . من أجل ذلك كله رووا هذه العاطفة النبيلة بأن بحثوا على الدوام عن أسانيد المعاني التي تربط بين الشعراء ، ونظروا إلى الشعر لا على أنه ملك الشعراء بل على أنـه محاولات جماعية ينهض بها شعب واحد من أجل الحفاظ عليه من الضيـاع والذبول . والذي يتقدم لبناء لا يشيد لنفسه ؛ فإن فعل فليس بشاعر مجيد ، وإنما يعلي ويشيد في بناء الأدب العربي نفسه .

هذه هي الروح العميقة التي تجري في النقد العربي القديم الذي يوسم من أجل هذا كله بأنه محافظ أو مغال . وكلمة محافظ كلمة صالحة إذا أريد بها الشعور بالانتماء ، والشعور بالشخصية الجماعية والتقدير المستمر للماضي تقديرا لا يزول . ومن أجل ذلك كله حظي الأدب الجاهلي بأكثر مما حظي به عند الباحثين المحدثين ، ونظروا إليه على أنه نبع صالح لا ينضب للإلهام ، يتمثل ولا يقلد ، ويصان ولا يبدد . وينظر المتأخر الى حياته وعصره دون أن يزول عنه سحره وقوته . ومن ثم كان هذا الأدب عندهم أسطورة تحيا وتتشكل بكل شكل ، وتستعصي على النفاد والاضمحلال .

كان هذا هو الشعور العربي القديم إزاء الثقافة اليونانية والفارسية والهندية . وكانت هذه الصورة أكثر الصور صلاحية فيما أعتقد لبيان الفرق بين مواقف المتقدمين ومواقف المحدثين والعصريين . ذلك أن الموقف الحديث يبدأ مـن نقطة الشعور بالضعف الذي لا يسهل أن يقاوم ، والحاجة إلى القوة التي لا تكون إلا بدم جديد . وبعبارة مختصرة كان العصر الحديث – بالقياس الى هـذا التراث – هو بدء إنكار الموقف العربي القديم في جملته وأصوله . وها هنـا يجب أن نطمئن لنحاول تحديد فكرة النهضة من حيث علاقتها بما يسمى المقاييس. ولنحاول تحديد مفهوم الماضي في أذهان المحدثين :

أما الماضي القريب فكان من الرداءة بحيث لا يدافع عنه ؛ فقد كان هذا الماضي مظهر عبادة اللغة والتلذذ باستعمالها . تلك العبادة التي لا تكون إلا مع زوال دفعة الحياة وانقباض السلطان ؛ وعجز الفكر عن السيطرة على الواقع .

وأما الماضي البعيد فهو الحياة في ازدهارها وخصبها وتعدد نواحي الرؤية فيها . ومع ذلك فإن بدء المقاييس الجديدة إنما يكمن في الشعور بعدم كفاية هذا الماضي . ذلك أن الماضي كان في اعتقاد الرواد مجرد جزء من الحياة ؛ وكان هذا الجزء عندهم أشبه بالموجة التي تغيب في موجة أخرى . وسطح البحر لا تحكمه حالة واحدة أو مجموعة معينة من الأمواج . فالماضي في هذه الحالة جزء من الفيض المتغير على الدوام . وهاهنا نجد وقار الأدب العربي القديم يتعرض لأعمق الهزات . ولم يكن متوقعاً في أمة مغلوبة أن تستبقي الإحساس التقليدي الذي ورثته عن آدابها وفنونها ؛ فقد اهتز هذا الإحساس وسط اهتزاز كل مقومات الثقافة ووسط الانبهار العميق بالتراث الغربي الرومانتيكي على الخصوص .

إن تاريخ النظر إلى الأدب العربي في العصر الحديث ليبدأ من نقطة الاستحياء الجم الذي يلاحظ في أقوال الرواد الذين أرسوا دعائم النظر والتقويم . نعم فلم تكن النهضة إلا شعوراً بالقلق الجم لمن يستيقظ فيجد نفسه متخلفاً عن الركب .

والقلق الجم يعني بعبارة أخرى أن الرواد أذكوا في أنفس الناس — رغبوا أم لم يرغبوا — الشعور بالانفصال ؛ فالأدب القديم ساءه — عندهم — مبدأ النقاء في ذاته ؛ وسرفه في الحرص على ماضيه ، وخوفه من الذوب ، واعتداده بفكرة المبادىء والأصول . ومن أجل ذلك كله كانت كلمة التجديد أكثر الكلمات سحراً وخطراً . ولم تشع كلمة أخرى مثل الاجتهاد أو التثقيف أو التنقيح . وكان اختيارها شعاراً للنهضة الأدبية يعني بكل صراحة — أن الأدب محتاج إلى ما يشبه التعديل الجوهري . حقاً إن بعض الرواد — في هذا المضمار — كانوا

أذكى من أن ينساقوا وراء هذا القلق والانفصال ، وكان منهم من يقول أول النهضة قتل القديم فهماً . ولكن إذا أردنا أن نكون أمناء للبحث وجب أن نقرر هذه الظاهرة .

لقد اتخذت في هذه الكلمات موقفا أشبه بمواقف التحليل النفسي لأني وجدت في الميدان عبارات مضللة أقل وفاء بما عاناه جيل الرواد، وما انتقل إلينا حتى الآن . ولم يبق أمامي، وقد دفعت نفسي إلى هذا الحرج، إلا أن أمضي في توضيح ما أقول .

إننا أولاً لا بد أن نتجاوز المحاولات النقدية التي كانت في القرن التاسع عشر لأنها لا تعنينا كثيراً في هذا الميدان . ولنصعد إلى أول ثورة حقيقية في تاريخ المقاييس ، وهي ثورة أصحاب الديوان .

إن أهميتهم في تاريخ النقد الحديث ترجع أولا إلى مكافحة تضخم الإحساس بالماضي ، وأنا الآن أشير — على الخصوص — الى ما قاله المازني في حصاد الهشيم ؛ فقد أخذ المازني يصف الأدب العربي ، ويكر عليه بالنقد بين حين وحين . كل أولئك إنما يريد به شيئا واحدا هو أن الأدب العربي غير صالح للنمو من باطنه . ولا بد له كما قلت من دم جديد . ولأول مرة بدا الأدب العربي عاجزا عن هذا الاكتفاء الذاتي الذي توهمه الباحثون المتقدمون . ولأول مرة بدا النقد العربي القديم مجموعة من الانطباعات اليسيرة التي طغت عليها في كثير من الأحيان محاولات البلاغة اللفظية ، وخضعت لسلطان فكرة الجمهور ، ومطالب الإثارة والاستمتاع . ومن ثم خضع النقد والأدب جميعا لمعاول هؤلاء الرواد . والذي يعنينا الآن هو أن نسأل كيف تصوروا الانبعاث الجديد .

لقد بدأوا في نقدهم وأدبهم على السواء يشيرون إلى ما يعانيه المثقف العربي حين يقرأ التراث الأوربي فيرضيه ويعجبه ولكنه بعد لا ينتمي إليه ، ولا يؤلف جزءاً من الضمير الموروث . وكان ما صحب ذلك من ألوان العنت والصراع . وقد قام كثير من الرواد في هذا السبيل بدور كبير ؛ ورأوا إذكاء فكرة

الانفصال وإعلاءها إلى أكبر حد ممكن ، واتخذوا لذلك كل سبيل . وأول السبل وأجمعها — عندهم — أن الأدب العربي إنما شكا من كثرة القوالب المصبوبة : فالأدب العربي يشبه بعضه بعضاً ، ويبدو كأن الشعراء يتناولون الطعام على موائد متشابهة . وهذه الصورة إنما تعني أن الأدب العربي — في رأيهم — كان يعوزه — في بعض الأحيان — تنوع الحياة . فما السبيل إلى علاج القوالب المصبوبة ، وما علاج الاستقرار الذي يتعرض للأسن والركود .

هنا تبرز معالم من الفلسفة الرومانتيكية كطريق للخلاص . ولا معدى هنا من التلخيص والإجمال غاية الإجمال . كان الأدب في نظر النقاد القدماء محاولة انتماء إلى شيء خارج عن الذات . نعم فهذا هو الأصل . ولكن الأدب كما يريده الرواد محاولة الانتماء الى الذات . وهل هناك تناقض جذري بين هذين الاعتبارين ؟

الواقع أن مشكلة الانتماء لم تنل الدرس الكافي عند جمهور الرواد . وهذه أخطر نقطة في الموضوع ، بل على العكس من ذلك كانت الفلسفة التي أشاعوها بحيث تنتهي إلى التهوين من هذه الفكرة . والانتماء إلى الذات كان في نظرهم هو مفتاح السحر الواقي من الضياع . ولكن هذه الذات ما هي — أهي ذات فردية أم ذات جماعية . هل كانوا في داخل علم النفس الفردي أم كانوا في داخل علم النفس الاجتماعي . هنا أيضا نجد الإجابة أقرب إلى إعطاء الفرد كل حقوقه . ونجد أن الفرد لا يحدد في داخل إطار . والواقع أن الذات أو الفرد عندهم كان أقرب إلى هبة السماء ، ومن ثم كان الشعر عندهم نوعا من الوحى وضربا من النبوءات .

حقا إن الرواد بحثوا ، في مجالات متنوعة ، ما يسمى باسم الشخصية المصرية أحيانا والشخصية العربية أحياناً أخرى . لكن هذا البحث لم يدخل في عداد النقد الأدبي إلا قليلاً . وإنما صورت الذات باستمرار — إذا حرصنا على شيء من الإمعان — على أنها تقف في مواجهة العالم ، وتعطى أولية مقدسة . قديما كان

النقاد يتحدثون عن الشرف والجلال باعتبارهما معيارين يدلان على التوافق بين الشاعر والمطالب المتعارفة أو المقررة . ولكن المازني سخر من هذا ما وسعه السخر ، وكان عليه قديراً .

فالذات التي يوليها العقاد وزميلاه العناية لا تحتاج إلى اتفاق، ولا تحتاج في تسويغ وجودها الى إشعال جذوة الحوار بين الماضي والحاضر . لقد قلت إن جزءا كبيرا من الماضي أصابه في الأذهان شعور بالاستخذاء . إن الذات التي يعول عليها إذن ثائرة على التقاليد ، حريصة على الحرية ، شاعرة بأن « القيود » التي تعيش عليها الثقافة أكثر مما ينبغي : فلم يبق أمامهم إلا الشعور بالحاجة إلى التحطيم ، أو الرغبة القوية في الانعتاق من أسر التاريخ . ولكن هذا هو الذي يتجلى في بعض أوضاع الفلسفة التي يزكونها . وبعبارة أخرى لم يكن هناك كل واضح تنتمي إليه الذات في رأي العقاد ومدرسة الديوان . إن الذات صانعة إطارها ، وهي التي تهب هذا الإطار هدية إلى المجتمع . و « المجتمع » كاد يرادف في بعض كتابات العقاد من يُسمون أحياناً باسم أهل الغفلة.

أريد أن أقول إن تصور النهضة في رأي مدرسة الديوان لم يكن إعادة تفهم العلاقة بين الماضي والحاضر . فالذات لا تنبعث من الماضي . كلا، فالذات منحة أو معجزة خارجةعن حدود التيار المتصل . والتيار المتصل ليس إلا نتاج طائفة ممتازة من الأفراد . والواقع أن كل بحث العقاد وزميليه هو في إعطاء المسافة المطلوبة بين الذات والمجتمع والماضي كل حقوقها المظنونة . فالفنان قد يكون معلما ولكنه غريب ، وقد يكون متنبئا ولكنه أقرب إلى الشريد .

إن الذات معرضة لكل ما يجمد الشعور ، وما أكثر ما تبتكره الحياة لتجميد الشعور . وهي معرضة للانخراط مع الآخرين ، وإذ ذاك تتعرض لفقدان أعز ما تملك ، وهكذا كانت العبارة التي اختلط مفهومها آنا بعد آن « التعبير عن الذات» . ولكن الذات لم تحلل من حيث روابطها ، ولم تعتبر الذات في داخل مجال الدراسة الأدبية « المظهر الفردي للعبقرية الجماعية » . وتلك هي أهم

ملاحظة في تاريخ هذه النهضة .

ولم يكن الشعور بالعبقرية الجماعية سهل المنال في مثل هذه الظروف . لقد عاش الرواد في ظل الشعور بأنهم هم الذين يخلقون مثل هذه العبقرية . الذات التي كانت تبحث عنها مدرسة الديوان هي باختصار في مجال النقد الأدبي ذات فردية . ولكن فرديتها هذه هي مثار جاذبيتها وأصل قوتها وجدارتها . ومهما يكن فإن المدرسة لم تبدأ من نقطة التراث ، ولم تبدأ من نقطة إعادة تشكيل العلاقة بين الأديب وروح الأدب العامة . وإنما بدأت من نقطة الشاعر بأنها هي تصنع التاريخ . وكل ما عدا ذلك من تفصيلات لا يعدو في نهاية المطاف أن يكون تزكية لهذه المفهومات .

فالوجدان الفردي لا شيء أسبق منه ، والموجود لا وجود له بمعزل عنه . إنه هو الذي يزيد الموجود وجوداً ، وهو وحده القادر على الرؤية والتأويل . هو الذي يكشف المعنى ويصنعه . الوجدان الفردي هو طاقة الانبساط على الأشياء ؛ فكل ما عدا الوجدان الفردي مظلم حتى يكشفه . وكلمة الوجدان أو الشعور تكاد تكون مرادفة لكلمة الخيال الخلاق . ولأمر ما لم يصح في إحساس العقاد اللغوي استعمال مثل هذا الاصطلاح . ومن ثم عكفت المدرسة على كلمة الشعور . وظل العقاد طوال نقده يؤكد أن الرؤية الفردية هي السبيل الوحيد إلى الكشف ، وأن الإدراك لا يعدو أن يكون وضعا للوجود بين قوسي الذات . وكلمة الفردية عنده لذلك من أعز الكلمات ، وترادفها أحياناً كلمتا الطبع والشخصية . وكلها كلمات تنتمي إلى عالم واحد . وهذا العالم مجمله أن العام إذا اعترفنا بوجوده لا معنى له ؛ وإنما هو صياغة مبهمة واجترار ثان يتبع الشعور الذاتي بالسطوة والامتلاك . لا وجود لما نسميه صميم الأشياء إلا أن نعني بذلك عملية خلاقة أو شعوراً حياً . ولكن العملية الخلاقة تبدو وكأنها تصنع من العدم ، وكأنها فعل من أفعال الإعجاز . وأنا أعلم أن العقاد خاصة وهب جانبا كبيرا من حياته للنقد ، ولكني أعلم أيضا أنني لا أحتاج إلى غير الأصول .

ومن هذه الأصول أن العقاد كان شديد الانفعال بفكرة التحرر ، وكان شديد الاعتقاد بأن الفرد المتحرر محور العالم ، وكان شديد التحمس لفكـــرة الذات الخلاقة . وكان يتصورهذه الذات المتحررة في دنيا الأدب في صورة نقية كالوهم، كان يتصورها محاربة للقيودعلى نحو ما يتصور بعض المتحدثين الذين يريدون أن يخلصوا الفرد من الطبقة والنظم الاجتماعية وكل نظام يشجع الآلية . لم يكن رأي المدرسة إلا صدى لهذه الفلسفة في دنيا الفنون . وبفضلها اعترض العقاد ــ ضمناً ــ على فكرة العلاقة الجدلية بين الفنان والتقاليد ، بل تصور التقاليد ــ كما تصورها كثيرون ــ قوالبَ أقرب إلى تكرار . ولم يكن الفن عنده ملعباً كبيراً كل قيمة اللاعب الماهر فيه هي في إحراز النصر النهائي لكل أعضاء الفريق . ولم يكن عمل الفنان ــ ومن الإستاطيقيين من يجعل الفن لعباً ــ نوعاً من التضحية التي يهبها اللاعب الكبير بغية إعلاء صوت الجماعة إن صح هذا التعبير. حقاً إن العقاد له بعض مقالات يعبر فيها عن ضرورة القيود. ولكن كانت هذه الكلمة في ذاتها دالة على أن صوت الفردية أعلى وأنفذ ، ومن ثم أوشكت اللغة أن تكون في تعبيرات الرواد ــ ومن بينهم محمد حسين هيكل ــ قيداً مرة ، أو مجرد وسيلة مرة أخرى .

ومن الواضح أن اللغة هي لب النظام والانتماء ، وهي صوت المجتمع السابق على صوت الأفراد . ولكن هذه اللغة ، لذلك ، لأنها تراث جماعي ، وضعت موضعا أقرب إلى الخوف والحذر . وكذلك الحال في هذه الفلسفة : تبدأ من نقطة الشعور ، ويفصل بين الشعور واللغة ، ويتردد عشرات المرات قول العقاد معجباً إنما الشاعر من شعر ويشعر ، ولكن لا يسمح العقاد مطلقـــاً بالمزاوجة والتفاعل بين الشعور واللغة ، أي بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي . بل الأمر على العكس من ذلك. الشعور أو الوجدان حقيقة سابقة ، وحقيقة منفصلة عن اللغة ،لأن نغم الفردية كان عاليا في جميع الأذهان .

لقد أوشكت هنا أن أدخل في مناقشة مذهبية مع الرواد ، ولكن يبدو أنه لا بد من تأجيل ذلك بغية الاستمرار في عرض مفهوم هذه المدرسة ، وإظهار

خصائصها ، وعلاقاتها بفكرة التراث . ومن أجل ذلك أخذت أتشبث بالفصل بين الشعور واللغة ، وأفكر في مغزاه . ولو قد بدأ البحث في الشعور من نقطة اللغة لكان لها موقف مختلف تماماً في تصور ما يسمى بالتجديد . ولكن بدء هذا التجديد كان من نقطة متميزة هي الشعور . ولتكن اعتراضاتك ما تكون على هذا الفصل ؛ فالحقيقة الواقعة أنه طغى على هذه المدرسة وما بعدها من أجيال . وكان هذا — في الواقع — نوعا من عدم وضوح الرؤية لأبعاد قضية اليقظة :

اللغة أهم بواعث تركيز سلطان النظام واللافردية ، والتخاص من شذوذها وإسرافها ، اللغة هي المظهر الإنساني الأرقى للفرار من الفردية . وإعلان الولاء لفكرة التعرف ، والتعرف بطبيعته عمل مجاوز للشعور . ولكن الشعور كلمة عليا . ولا معنى لليقظة إلا التعبير عن النفس . والنفس عند مدرسة الديوان تجارب بعضها في إثر بعض . وكل تجربة لها قداسة في ذاتها بغض النظر عن نتائجها وارتباطاتها . وللعقاد عبارات رنانة يقول فيها إن الشاعر يسمعك أصداء النفس في جهرها ونجواها ، وشوقها وانقباضها ، وحين ترتفع في معارج الخير ، وحين تتردى في مهابط الشر ، ويردد لك ما تضج به من الآلام ، وما تحلم به من الآمال ، ويترجم ألغازها وكناياتها . فلننظر في هذا السلم اللانهائي من الحالات لا يعرف له نقطة بدء ، ولا يدرى له نقطة انتهاء ، ولا يجري في داخل إطار . فالإطار في منطق المدرسة تقييد ، وإنما المهم أن نجري وراء التجارب ، وأعشار التجارب ، وأشتات الهواجس ، فكل ما يخطر في داخل النفس لا يحتاج إلى مسوغ من خارج حدوثه . وحدوثه هو في حد ذاته سبب لبقائه .

القيمة عند العقاد وزميليه هي إشباع الشغف بالتجربة لذاتها ، لا لعلاقاتها ؛ فالتجربة لا يشترط فيها — مثلاً — التوازن بين الدوافع الجمة المشتركة في بنائها توازنا يجعلها تتصف آخر الأمر باللاشخصية . أريد أن أقول إن التجربة عند هذه المدرسة تختصر في داخلها كل مظاهر الانفصال . التجربة عند العقاد

ليست رؤية استيعابية بالمعنى الدقيق ، وليس فيها اعتراف أساسي بما عدا الذات ، وهو كثير ، إن وضحت هذه العبارة . أعني ليس فيها مكان واضح للعلاقات متنافرة وغير متنافرة . العلاقات التي تعزز خروج الشاعر من الصفة الشخصية . ولنتصور في لحظات ما كان يمكن أن تسفر عنه مثل هذه الأفكار على يد مفكر مخلص عظيم مثل الأستاذ العقاد . إذن لأضاء أمامنا الطريق إلى التفاهم والجدل والدراما المفيدة بين الحاضر والماضي ، بين ما يسمى في عبارات رديئة التقليد والتجديد .

ولكن العقاد شعر بأن واجبه هو الدعوة إلى تنشيط الذات الفردية ، وليترك للأجيال التالية بعده مهمة الانتقال إلى النقيض ، ومهمة الانتقال الى صيغة توفق بين النقيضين . والواقع أن سيرة الحياة الثقافية في العصر الحديث لم توصف بعد وصفاً كافياً ؛ فقد تصور الجميع أن علاقتنا بالأدب العربي القديم يمكن أن تتعرض للبلى من أثرالشيخوخة وطول البقاء . وتصور الجميع أن الفردي الذي يبحثون عنه يصح له وجود دون أن يكون له مقومات الحوار مع الماضي . الفردية هي الأسلوبالصحيح للحوار ، والحوار ازدواج في العلاقة بين التفاهم والتخالف . ولكن توهم كثير من الباحثين أن الفردية يمكن أن تحيا حياة صحية في خارج إطار هذا الحوار، ومن ثم حدث ذلك الصدع في علاقاتنا العاطفية بالأدب القديم ، فضلا على الصدع العميق في طريقة تفهمه .

وبفضل هذه الطريقة أصبح تفهم الأدب العربي محاولة دائبة للكشف عن فردية أو فرديات تؤول قيمتها إلى ولائها لذاتها . وتنطبق حياتها الشخصية — إن أمكن ذلك — على فنها ، وقلب الباحثون المحدثون النقد القديم رأساً على عقب ،ولم يكد يقتنع أحد بأن النظر إلى الأدب العربي ضل السبيل . لنتصور مثلا ما كتبه الرواد عن أبي نواس وما قاله النقاد المتقدمون . ولنقارن بين هذا وذاك : أما المحدثون فعناهم من أمره خروجه على بعض مراسم القصيدة العربية وعناهم كذلك خروجه على حد تعبيرهم من الأطلال إلى الخمر ، إن كان قد

أخلص لذلك . وكان أبو نواس شخصية جذابة لأنه سار السيرة التي يحبها ، وحاول أحياناً أن يطابق بين سيرته وفنه .

وهنا نجد موقف النقاد المتقدمين مختلفاً عن ذلك اختلافاً أساسياً. المتقدمون معنيون بشعر أبي نواس من حيث صلته بالشعر العربي ، ومعنيون بتقويمه في داخل إطار هذه الصلة . فالتقويم في نظر المحدثين هو الارتداد من الشعر إلى الشخصية أو الإقبال من الشخصية على الشعر ، إن كانت هاتان العبارتان متساويتين . أي أن المحدثين ينحرفون عن فكرة بناء أبي نواس لبنات في صرح الأدب العربي على حين أن هذا هو الذي أهم المتقدمين . كان المتقدمون يشكون — حقاً — في مذهب أبي نواس من حيث الدين والأخلاق بمعنى ما من معاني الأخلاق . ولكنهم كانوا يلاحظون أن الشعر يمكن أن يبحث بمعزل عن الاعتقادات الدينية والخلقية والسيرة الشخصية . هذا هو الفرق .

أبو نواس في نظر المتقدمين شاعر عربي أو منتسب إلى الأدب العربي ، وأبو نواس في نظر بعض المحدثين على الأقل شاعر جذاب من حيث علاقة شعره بشخصيته ؛ فهم إذن يخرجون من الميدان . يتركون ميدان الأدب العربي ليبحثوا في ميدان الشخصية النواسية . والغريب أن المتقدمين نظروا إلى تلك الشخصية والبحث فيها نظرة الريب . لقد كان الشعر في نظرهم عملا من الأعمال ، والعمل كما يعرفون قد يختلف عن النية ، وقد يطابق النية ولكنه — على كل حال — شيء آخر غير النية . وقد علّمتهم آداب الاسلام أن ينظروا إلى الشعراء بحسب « أعمالهم » أو شعرهم لا بحسب نواياهم أو شخصياتهم كما يقال الآن . كذلك يبدو أن طول بحثهم في التجريح والتعديل جعلهم ينظرون في مسائل الشخصية نظرة الحذر الجدير بالتقدير . كان التجريح والتعديل مهماً عندهم في قضايا الأحكام خاصة ، وكان يخف هذا الاهتمام كما يلاحظ البيهقي في المدخل في أحاديث الآداب والترغيب وما إلى ذلك . حينئذ يرون أن هذه الأحاديث تعامل من حيث متونها فقط ، ولا ينظر كثيراً في العلاقة بين سندها

ومتنها . شعر المتقدمون أن كثيراً من المجالات لا يغني فيه بحث (السند) المتطور في راي الباحثين إلى ما يسمى بالشخصية .

المتقدمون يبحثون عن شعر أبي نواس من حيث قدرته على أن ينافس الشعر القديم ، ويرضون عنه أحيانا دون ما نظر إلى شخصية صاحبه لأن علاقتـــه أبالشعر القديم كانت في رأيهم علاقة صحية لا يذوب فيها أحد الطرفين من جل الآخر . وقل مثل ذلك في شعر بشار . لقد تساءل بعض الرواد في أسى هل أحب بشار حبا صادقا . وكان هذا السؤال عنده أهم شيء يعرض له في شعر بشار . ولا يستقيم البحث في نظره دون إجابة عن هذا السؤال . وكان في وسع المعاصرين لبشار أن يخوضوا في مثل هذا ، وكانوا عليه أقدر ؛ ولكن معاصريه من النقاد رأوا هذا من فضول البحث ، ورأوا فيه جزءاً من التجسس الذي نهى الله تعالى عنه ؛ فالشعر في نظرهم بمعزل عن الحب الصادق .المتقدمون يريدون أن يبحثوا نوع تمثل بشار للحب ، والمحدثون — على العكس من ذلك — يشقون على أنفسهم وعلى قرائهم لأنهم يريدون أن يعرفوا هل كان بشار ولياً لذاته . فهم أولياء ذات بشار ، وهم أولياء لذوات أنفسهم . والذات إذن عندهم أشبه بالحجاب يحجز بينهم وبين النظر إلى عمل بشار كجزء من بناء عظيم هو الشعر العربي . ومن هذا الوجه يحق لي أن أقول إن الرواد أرسوا دعائم الاغتراب عن التراث الذي كانوا حريصين عليه . ورب حريص ضل الطريق ، ورب محبة لم تجد التعبير الصحيح عنها . فلا حرج إذن في أن يلاحظ المرء هذا التناقض وآثاره في سير الدراسة الأدبية .

إن العقاد حينما تكلم عن فكرة التعبير عن المشاعر كان في الواقع يفكر في جدوى بعض أنماط من الرومانتيكية على الحياة ، وما يمكن أن تؤتيه مـــن ثمرات . وكثيرا ما تبدأ النهضات بمثل هذه الطريقة . إننا لا نحب أن نبخسه ولاءه الشديد للحياة المصرية . هذا الولاء كان يتمثل لديه في بعث صورة الفرد البطل . والبطل — كما تصوره — هو من يستطيع الإخلاص لذاته أولاً ، ومن لا يخلص لذاته لا يستطيع أن يخلص لشيء آخر . ومن ثم كانت أهمية هذا الإخلاص

الشديد للذات . ولكن يجب هنا أن نردف ذلك بأن أفضل صورة يمكن أن تعطى للعقاد وزميليه هي صورة الدعاة . والدعاة لهم مطالب ، ولهم مقاييس يقيسون بها الأدب من حيث مطابقته وقربه من هذه المطالب. ولكنهم فيما يبدو نسوا أن المطالب يمكن أن تشتق بوسائل متميزة يفضل بعضها بعضا . ونسوا كذلك أن هذه المطالب التي اختاروها كانت مثمرة — من بعض الوجوه فقط — بالنسبة للحياة أكثر من إثمارها في إنعاش الأدب العربي ، وانعاش العلاقة به . اختلط أمر الصلة بين الحياة والفن ، واختلط فرق ما بين الدعوة إلى جديد وفهـــم التراث .

والواقع أن كلمة جديد ربما لا يكون لها مسوغ واضح في مجال الإحساس الأدبي . ولكن شاعت كلمة الجديد نظراً لأن الصورة التي تمثلها الرواد لم تكن في جوهرها سوى صورة حيوية . ولذلك نجد أن العقاد يتصور ما يسمى التجديد مرادفا للشعور بالحرية القومية والحرية الفردية . أعني أن أمور الحياة اختلطت بأمور الفن . وصح في نظرنا أن تكون الرومانتيكية التي أخذ العقاد نفسه بها كانت من وحي ولائه للمجتمع .

والواقع أننا لا نريد أن نبسِّط الموضوع تبسيطا مخلا ، فمن الممكن أن يناقش المرء أفكار العقاد في نطاق التصور الاجتماعي. ولكن هذا سوف يذهب بنا بعيدا . ولم يشأ العقاد أن يحلل مفهوم الحرية القومية والحرية الفردية مثلاً من خلال الصلة بالأدب العربي وغيره من مقومات الثقافة . ولم يشأ أن يجعل الحوار مع مقومات الثقافة جزءاً يقوّم ويشكل مفهوم الفردية . ومهما يكن فقد تصور جمهور القراء والباحثين أن العقاد وزميليه شغلوا بفهم الأدب العربي ، وتنمية الصلة به ، وتزكية تذوقه ، وإعطاء الفرصة له ليكون جزءاً نابض الحياة من شخصيتنا وقوتنا الحيوية .

ولكني أعتقد بعد طول تفكير في هذا الموضوع أن هؤلاء الرواد كانوا يستهدفون شيئاً آخر متميزا في قليل أو كثير . ولو قد كان هذا هدفهم لرأيتهم

مثلا يعيدون تفسير الأعمال الأدبية أو يعنون بإخراج طائفة من النماذج التى تعارف الناس على رداءتها إلى حيز الجودة ، وهذه هي الطريقة المأمونة لما يسمى تصحيح الذوق .

ولكن العقاد وزميليه كانوا في شغل عن هذا وذاك . مدرسة الديوان — إذن — لها دور خاص يجب أن يحدد — في بعض ملامحه على الأقل — بمعزل عما يسمى باسم النقد الأدبي على نحو ما يتصوره بعض الباحثين . وأنا أعلم أن في هذا بعض الغرابة ، ولكني أعلم أيضا أن هناك أشياء كثيرة مختلطة في أذهاننا . ومن الخير لنا من أجل إنصاف العقاد وزميليه أن نقول أولا إن الصورة التي اقتبسوها — بما يشبه الترجمة الحرفية أحيانا — لم تكن خير ما في الرومانتيكية : ذلك اللفظ الواسع الفضفاض . وإذا عرفنا هوة التفكير التي حاول هؤلاء المخلصون تخطيها أقررنا لهم بالفضل . ولكن الفضل لا يمنع من المراجعة . وأعتقد مثلا أن الولاء للمشاعر إلى هذا الحد دخيل على الرومانتيكية في صورتها التي يعتد بها من قرأت لهم من الباحثين الأوربيين : فقد تحدث كولردج عن النشاط الخيالي من حيث قدرته على تشذيب المشاعر حتى تصل إلى القدر المناسب في حدود وحدة العمل الكاملة . فكولردج إذن سبق غيره من « النقاد الجدد » بهذه الفكرة التي يظن كثير من الباحثين في اللغة العربية أن ت . س . اليوت أول من قال بها . ولا يمكن تشذيب المشاعر لغير حساب الرؤية ذات الأبعاد . والرؤية ذات الأبعاد هي التي يستقيم في داخلها التصور الصحي للتيار الروحي كلـــــه .

كذلك نجد كولردج — خلافاً لبعض الرومانتيكيين وخلافاً لما نقله وتشبث به الأستاذ العقاد — يعالج عزل العمل الأدبي عن أصوله في حياة الشاعر حتى يعيش العمل في صورة غير شخصية بين أشباهه من أعمال أخرى في تكامل . والتكامل بين الآثار الأدبية هو نفس الموقف الذي نسيه الأستاذ العقاد في غمرة التشبث ببعض نصوص غير دقيقة ولا مفيدة كتبها وردزورث .ولكن

الأستاذ العقاد ظن أن المثل الأعلى هو أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئا واحدا ، ولم يخطر بذهنه قط أن المثل الأعلى هو أن يضحي الشاعر بمشاعره من أجل أن يرى الأدب العربي .

ولم يتصور العقاد وزميلاه – مطلقاً – أن الشاعر يبدأ ويعيد في تصور الأدب العربي ، وأنه يهب نفسه للأدب العربي ، ويضحي بها قربانا لفهمه ومحاولة تمثله وإعادة خلقه . كان هذا منطقاً غريباً ، وربما عده متخلفاً عن الوثبة التي يتصورها . وإنما هناك على العكس من ذلك ما يمكن أن يعتبر أثرة غريبة . وما تزال كلمة أنا أو الذات تلعب في الأذهان حتى أصبح كل شيء جديراً بأن يتملقها ، وأصبح من الطبيعي أن تبسط سلطانها ، ونتجت عن ذلك معايير كثيرة تحتاج إلى إعادة نظر ، وهي معايير جملتها أن على الأقدمين أن يتقربوا إليّ ، وأن على الأدب العربي أن يثبت غاية جهده لكي يبرز في صورة مطابقة لمطالبي وذوقي ووجداني .

ومن الممكن أن نتصور إجمالاً عاقبة مثل هذا التفكير ، وما أدى إليه من تخلخل العلاقة بيننا وبين التراث . وينبغي ألا نتردد في مجاهرة أنفسنا بهذا الواقع ، ذلك أن التراث أكبر من كل ذات مفردة، وهو صورة دائبة التنوع لعلو الكل على الذوات . ولكن حدث شيء غريب فيما يتعلق بالحكم والتقويم . والتقويم إما بالجودة والرداءة . والرديء في نظر هذه المدرسة هو ما لا يجتذب ذاتي ، وما لا يشبع سلطتها الوجدانية ، ولا يغذيها . ومضت هذه الذات كمن يريد أن يحارب العالم ويخضعه كله لمشيئته معتبراً أن هذه المشيئة مثل يحتذى ، وكأنما هي حكم إلهي . والغريب أن دعاة الحرية وقعوا بهذه الطريقة في تناقض ، ذلك أن الحرية لا يمكن تصورها في خارج حوار بين عقول ، ولكن الاعتداد بالحكم الذاتي بلغ أقصاه ، ومن ليس يشبه عقله عقلي فليس جديرا بالتقدير . هذا باختصار هو الموقف الذي اصطنعوه ، وكان على الأدب العربي أن يجثو تحت أقدامهم ، وأن يعلن الإخلاص لهم ، وأن يبارك ذواتهم . وتلك هي المأساة .

ونتيجة لهذا كله اتسعت دائرة الرداءة اتساعاً يلفت النظر . ولأول مرة في تاريخ الأدب العربي تصبح أجزاء كثيرة عزيزة منه فاقدة للحياة في نظر هذه المدرسة . ولكنها الحياة الضيقة المحدودة الأثيرة لديهم . وهذا ما قلنا عنه إنه خلط بين أمور . وليس منا من لا يذكر كلمات العقاد الرنانة في اتهام صور كثيرة بدعوى أنها تقابل بين ألوان وأشكال أو حواس ظاهرة كما يقولون . وللعقاد من حيث هو مثقف كبير الحق في أن يقوم الشعر . ولكن لم يخطر بذهن العقاد سؤال مهم ، هو أن الصور التي استنكرها تملأ أرجاء كثيرة من الأدب العربي . وهنا لا يتحرج أصحاب المدرسة من هذه الحقيقة : ففي قلوبهم شعور غريب أشبه بشعور المنقذ من الضلال . والواقع – وإن يكن في هذا قسوة – أن التراث كان في نظر كثيرين مشوبا بضلال كثير . ومن هنا بدأ هـــــذا الانفصال . وكان في وسعهم – من الناحية النظرية – أن يسألوا أنفسهم كيف تم هذا التقدير ؛ كيف عجزنا عن رؤية القيمة التي عَنَتْ أجيالا متعاقبة . لم يكن هذا ضروريا بحسب منطق المدرسة . ولكن من واجبنا إذا كنا نريد أن نقيم علاقة وجدانية طيبة أن نسأل هذا السؤال ، ونوليه كل اهتمام . إننا – بداهة – لا نريد أن تتحول الدراسة بذلك إلى ما يسمى باسم الاعتذار أو الدفاع أو العجز عن النمو . ولكننا نريد فحسب أن نجعل التفهم هو الشعار الحقيقي ، لأن تفهم جزء من التراث على مبعدة – قدر الطاقة – من مطالب الجيل الطارئة – يعدل هذه المطالب ويوجهها ويقيم نوعا من السلام والتماسك ، وإن اعترفنا – بعد ذلك – أن لنا الحق في أن نتجاوز ذلك إلى تصورات أخرى نراهـــا أكثر ملاءمـــة .

ولكن مطالبنا في الواقع لم تتشكل على هذا النحو ، ولم يلعب في تكوينها مثل هذه الرؤية . لقد كان هناك ما يشبه القلق والشعور المسرف بالبطء والتخلف ، ونتيجة لذلك لم يصبر الرواد على تقصي هذه النماذج الموسومة عندهم بالرداءة . لا أريد من ذلك أن يرضوا عنها آخر الأمر ، وإنما أريد – فحسب – أن نعطي للأجيال الماضية قدراً أكبر من الصلة أو البحث عن أساليبهم في الاهتمام . ولم

أستطع أن أشعر قط أن الرواد بذلوا جهداً كبيراً من أجل الدخول في صميم الجو الفكري الذي عاش فيه الشعراء .

كان هناك ما يشبه الإحساس الغريب بعدم الانتماء . حقاً إنهم تذوقــوا الشعر ، وأداروا فيه وجدانهم وذكاءهم ، وقلبوه كما يقلبه ذو بصيرة عالية . ولكن هذا كله لا ينقض الدعوى التي أحاول إقامتها . لقد كانت بصيرتهم موجهة لخدمة المبدأ الذي رفعوه « من لا يخلص لذاته فهو خائن » . ومن أجل ذلك تغيرت صورة الأدب العربى ، ودخلت نماذج كثيرة اعتبرت جيدة بل رائعة ميدان الاتهام لأول مرة . ولم يكن إشباعها آلاف القراء على اختلاف منازلهم في الفهم شفيعاً لها ، ولم تتمثل أمامهم هذه النماذج في هذه الصورة ، وإنما تمثلت في صورة أخرى عارية من علاقاتها بتلك الأجيال . لقد نُسيت هذه الأجيال نسياناً أليماً . ولم تكن تحضر النماذج في أذهاننا باعتبارها ثروات أجيال مهما يكن تقديرنا الشخصي بعد ذلك لمعنى الثروة ذاتها . أو لنقل بعبارة أخرى إن تفهمنا لمعنى القيمة لم ينبع من الباطن . وهذه هي النتيجة الأخيرة .

لقد حاولنا أن نقيس الأدب العربي بمقاييس غريبة أحياناً . ولم يكن مصدر غرابتها أن الأدب العربى متواضع أو تاريخى كما يقال ، ولكنها أذكت في أنفسنا الإحساس الشنيع بالاغتراب . وكل من يتصدى لدرس الأدب العربى يجب أن يضع هذه المسألة أمام عينيه . إنها قابعة في صدورنا ، نرفعها إلى الوعى أحيانا ، وننكرها على عقولنا أحيانا أخرى . ولكن الأصدقاء — إذا خلا بعضهم إلى بعض — كشفوا شيئاً منها ، واستحال حديثهم إلى أسى وسخرية .

والواقع أنني أرى أن تفهم فكرة الرداءة كما لعبت في عقول مدرسة الديوان جديرة بكل بحث ، إنها السبيل إلى تصحيح الإحساس بالتراث . والتصحيح — — بداهة — لا يعني التحيز أو الغفلة . فكرة الرداءة ذات شعب كثيرة . ويحار الذهن — أول الأمر — كيف يتأتى لها ، أو كيف ينصب لها الشباك . من أين بدأت، وما علاقتها بالفلسفة الأساسية التي اصطنعوها .

وهنا لا بد أن يشير المرء — عجلاً أو متأنياً — إلى عقائد أصحاب الديوان في أمور أخرى غير الأدب العربي ، فالقيمة التي تبدو — أستاطيقية خالصة — سرعان ما تستحيل — إذا دققنا فيها النظر — إلى بؤرة قيم كثيرة ، بعضها يأتى من الأدب ، وبعضها يأتى من خارجه. نظر العقاد فرأى أن مقومات الثقافة العربية تتعرض للهجوم من كل مكان . هذا هو الدين يهجم عليه السذج والمغرضون بدعوى أنه لا يلائم العقل وأسلوبه العلمى الذي هو عندهم الطريق الوحيد إلى المعرفة . وهذه هي اللغة العربية لم تسلم من الاعتراض من حيث هي نظام في الدلالات والتركيب لا يشجع على النمو والتحليل . وظل ينظر إلى الفلسفة الإسلامية زمناً غير قصير على أنها حواش كتبت على الفلسفة الإغريقية غالباً ، وهكذا كان من الطبيعى أو المألوف — في هذا الجو — أن يدخل الأدب العربى في قائمة التشكك والاتهام .

والواقع أن تفكير مدرسة الديوان لم يسلم من أثر هذه الموجات الغامرة . كل امرىء يريد شيئاً ، فإذا لم يجده قال : لقد قصر آبائي في البحث عنه . ماذا أصنع ، وقد جئت إلى الدنيا فوجدتها مقفرة . وقد نسى أن وظيفته هى أن يدرك أنه هو الذى يصنع الماضى ، وأن الماضى ليس كتلة معينة تنقل من مكان إلى مكان ، ليس شيئاً محدوداً كما تحد الأشياء في المكان ، لقد تصور كثير من الباحثين أن الماضى قد تم صنعاً ، ولم يبق إلا أن نقبله أو أن نرفضه ، أي أن إدراك التراث من حيث هو عملية خلاقة مستمرة لم يكن ماثلا أمامهم مثولاً كافياً . ومن ثم عشنا كثيرا في ظل ازدواج وانفصام ، وعانينا كثيرا من افتراض متناقضات وهمية نشأت من تصور الماضى على أنه شيء تام . وكأن الفلسفة الخاصة التي قامت على مبدأ الذات الفردية شجعت — كما قلت — على هذا النحو من التفكير ، وسرعان ما وقعت في أخطاء كثيرة عقلية ، نجمت عنها أخطار نفسية هائلة . ولذلك كله تراكمت الانتقادات الموجهة إلى الأدب العربي حتى يستطيع المرء أن يكتب في ذلك صحفا هائلة ، وإن كنت أخشى من عاقبتها على النفس . ومهما يكن فقد عاش الرواد بمنطق هل نقبل أم نرفض . هل

يستقيم هذا أم لا يستقيم . وكان الاستعداد المستمر لمثل هذا السؤال الحساس كافياً للجنوح نحو ناحية سلبية .

تصور نفسك تمسي وتصبح وفي ذهنك مسألة معينة : هل يكون هذا أو لا يكون . حينئذ تتعرض الحياة من حيث هي تيار متصل للخطر ، وتخلق منحنى صعباً في مجرى الشخصية ، وتصبح الحياة الأدبية في نظر جماعة الديـــوان مختصرها هل توجد عوائق تصدهم عما يريدون أم لا توجد عوائق ؟ والعوائق ليست شلالات تدفع الماء عليها بقوة . أريد أن أقول إن العقاد وزملاءه عانوا من الشعور بالعوائق ، وكانت العوائق هي الأصل الذي جعلهم يتكثرون في المسألة الأساسية التي أنا بصددها وهي الرداءة على التخصيص . نعم فلا بد من محاولة نفسية — ولو ساذجة — تشرح الموقف ، إذ أن الموقف — دونها — سوف يظل غامضاً ، ودون هذه اللمحة لا يمكن أن نزعزع الثقة الكبيرة في مفهومات هذه المدرسة .

أحسب أن القارىء بلغ مبلغاً قد يغيظه أو يؤذيه — ومن الخير لذلك أن أعود إلى قلب الصلة بين الرواد والتراث . وفي وسعنا أن نستعيد إلى الأذهان الجدل المثير الذي نشأ حول الرداءة ، وكانت تسمى في غالب الأحيان باسم الصنعة . ولم يتصور كثيرون أن تسمية الرداءة باسم الصنعة في مجال الدراسة الأدبية كشفت النقاب عن المدرسة ؛ فكل ما لا يتضح فيه معنى الولاء للذات فهو رديء . ولكن من الممكن أن يقال كل امرىء يعتبر بوجه من الوجوه مواليا لذاته حتى المنافق والكذاب . وهاهنا يضطر هؤلاء الرواد إلى توضيح الموقف .

لنتذكر — أولاً — بصدد كلمة الصنعة أنها ككل الكلمات التي يكثر استعمالها تدور في معان مختلفة ، وأنها كانت — كذلك — في التراث القديم نفسه ، فلم تكن هذه الكلمة وحيدة المدلول في يوم من الأيام . ومن بين معانيها — قديماً — ما يسمى باسم الأدب المحدث في العصر العباسي ، وهي — في هذا النحو من الإطلاق — قل أن تفيد شيئا آخر غير الشعور القوى المبهم بالفرق بين معالم

مختلفة من حياة الأدب العربى . ولكن امرأ قد يبادر فيقول : وكيف السبيل إلى توضيح مسألة الإحساس بالتراث من خلال هذه الكلمة ، وقد عنت في النقد القديم أيضاً نوعاً من الرداءة . وهذا صحيح ، ولكن كثيراً ما يقصد من استعمال هذه الكلمة في التراث مزاج من القبول والرفض ، وهذا ما ينبغي أن نتذكره . هناك قبول من حيث أن « الصنعة » تشبع – أحياناً – أغراضاً معينة عصرية ؛ وهناك رفض مقنع – غالباً – من حيث أن الصنعة لا تستجيب بطرق مقبولـة للملاءمة بين العصرية والقدم . وتلك – كما قلنا – هي أزمة النقاد المتقدمين .

ولكن الصنعة من حيث هي مفتاح نقد الرواد ونظرتهم إلى الأدب العربى تعني شيئا آخر متميزا بدرجة كافية . وهذا ما لا أجد أحدا يهتم بتحديده . حقاً إن الصنعة ضد ما نسميه الطبع والولاء للذات أو الصدق بهذا المعنى الغائم – ولكن السؤال – كما قلنا – أية ذات تستحق أن نكون أولياء لها . إنها عند الرواد الذات التي تشاركهم قيمهم ونوع إدراكهم لمطالب الحياة ، وتختصر الفلسفة التي يقتنعون بها . ولنصبر قليلاً حتى نستحضر إلى الأذهان أوضح الكلمات التي قيلت في هذا الموضوع .

هناك عبارات كثيرة غامضة – بوجه من الوجوه – قيلت عن الصنعة . يقول العقاد : إن المعانى والخواطر أدوات الشاعر ووسائله ، وليست بغاياته وقصارى مقاصده . فما هذه المقاصد ؟ المقاصد هي أن يمثل الشاعر حالة نفسه ، وحقيقة حسه ؛ فإن لم يصنع ذلك فليس بشاعر ولو أبدع غاية الإبـــداع . إذا لم يصنع ذلك فهو « يقتحم » المعـــاني ويعتسف الخواطر . والاقتحام عبارة أخرى معادلة – فيما أرى – لفكرة الصنعة . إن هذه العبارات من حقها أن تبدو غريبة ؛ فقد وضعت – كما قلت – شعراً كثيراً في القفص ، وجعلت شعراً كثيراً جداً اقتحاماً وتعسفاً . وكلمة الاقتحام تعبر فيما يظهر عن رأى العقاد فيما يحسه الموالى لذاته نحو هذا الشعر الموضوعى الذي يملأ جنبات كثيرة من التراث . إذا ترك الإنسان ذاته فهو – في رأى العقاد – كمن يعتسف البيداء

ويقتحمها دون دليل . والشاعر إذا لم يجد ذاته – إن كانت هذه العبارة واضحة – ظل غريبا في أعين الآخرين أيضا . والصنعة تعبير آخر عن شعور العقاد بأن من لا يعبر عن ذاته فهو معاكس للذين يشعرون بذواتهم . ولكن العقاد – لا يكتفى بذلك ، فهو روح ثائرة تكره هذا النحو من التفكير وتعبر عن كراهتها بلفظ التصنع . ففي سبيل من وفي سبيل أي شيء يتجاوز المرء هذا الحرم القدسي ؟

هذه أزمة جماعة الديوان ؛ فهى لم تستطع أن تجيب عن هذا السؤال إجابة مقنعة ، بل نظرت إلى مجرد إثارته نظرة ازدراء . وكان العقاد رحمه الله شاعرا من أكبر شعراء العصر الحديث . وكان في شعره يترجم عن نوع خلاق من تمثل الأدب العربي ، وكان موقفه – شاعراً – مختلفاً عن موقفه باحثاً ومفكراً . ولذلك هاجم العقاد كثيرا من الشعر الحديث وغير الحديث هجوم ناقد لا هجوم شاعر . وليست الذات وعاء واحداً ، ولا هي أوعية منفصلة ، ولكنها – على كل حال – دروب كثيرة . ومن دروب العقاد شعره ، ومن دروبه موقفه من الذين لا يتفقون معه في أسلوب التفكير من الأدباء ، والذين لهم آراء في القيم مختلفة عن آرائه ، ومن هؤلاء ، أحمد شوقى .

وكان موقف العقاد من شوقى موقف الذى يريد أن يتعجل تغيير الأدب العربى ، ولكن الناس ينسون أمورا كثيرة ، ولا يرون إلا أن العقاد كان ينكر شوقى من حيث هو شاعر ، ينسى الناس أن العقاد يريد أن يعدل وزن الأوضاع والنسب المختلفة للأفكار التي تملأ كثيرا من الأدب العربى . ولكن هذه النتيجة لا تستخلص من نقده قدر استخلاصها من شعره .

ومهما يكن فقد رأى العقاد الناقد – فيما يخيل إلي – أن شوقى شاعر الصنعة في ذروتها . واستوقفنا عند الطبيعة والربيع خاصة . وعاب على شوقى ما يسميه – دون احتراز – الملاحظة السطحية والمظاهر التي يدركها كل الناس ، ثم يقدم ابن الرومى على أنه الشاعر الذي أدرك معنى حركة الطبيعة ووقف على أسرارها ، فكان شعره لذلك وصفا للربيع الحى لا للربيع السطحى . يقول فى ذلك : أوخذ

ذلك الربيع الحى من بيتين اثنين ليس فيهما رنين ولا عذوبة مصطنعة ، ولكنك حين تقرؤهما تحس أن قائلهما قد شعر بالربيع الحيوى في أعماقه ، ولم يفته شيء مما يبثه في عالم الحياة كله . ولم يكن الربيع عنده ولا عند من يلاحظون هذه الملاحظة مروحة ولا سجادة ولا قيلولة ولا مجلس شراب ، ولكنه كان ثورة نامية في الشعور ، وثروة زاخرة في عالم النبات والأحياء بأوسع معاني الحياة ، وهذان البيتان هما قوله :

تجد الوحوش به كفايتها والطير فيه عتيدة الطعم

فظباؤه تضحي بمنتطح وحمامه يضحي بمختصم

فلم تبق في الدنيا حياة لم يشاركها ربيعها قائل هذين البيتين بلا حاجة إلى الزخرف والتكلف ، ولم يتصور قائل هذين البيتين ربيعه الجميل راحة جسدية ولا متعة حسية ولا وشياً ولا زينة ، ولكنه تصوره ذخيرة حيوية نامية ، ومرحاً متفجراً من الأعماق يضيق به نطاق كل حياة ، فإذا هي تختصم في لعب وفي قوة ، وإذا هي تعاف الراحة فتبذل بعض ما عندها من النشاط الغالب في النطاح والخصام . ولو رأى الشوقيون ألف ربيع فوق هذه الأرض وتحت هذه السماء ما خطر لهم قط أن النطاح أو الخصام معنى من المعانى الربيعية التي يستوحيها الشعراء من موسم الحياة لأن الشوقيين يحسبون أن الربيع إن هو إلا نعومة في إهاب الطبيعة يلمسها الشاعر بإهاب ناعم ؛ فلا يليق به أن يرى من آذار إلا الجداول والرياحين وما سهل من الحس فيما سهل من العبارات ، وماذا بعد ذلك من لطافة الحس ورقة الشعور .

وللأستاذ العقاد عبارات قوية فصيحة تغلب الإنسان على عقله أحياناً . ومع ذلك ففي وسعنا أن نلاحظ هنا بعض الملاحظات في الموضوع الأساسي الذى يشغلنا . ومن أهم هذه الملاحظات أن العقاد كان حار الذوق عنيف الإحساس ، ومن ثم لم يستطع أن يتصور القيم تصورا سمحا ، ولم يستطع أن يحتفظ بمكان واضح في كلامه لتنوع القيم كما قلت . ولو فعل هذا لكان إحساس الأجيال

الحالفة بالتراث أصح وأسلم . ولكنه لم يفعل ، بل أخلص — على العكس من ذلك — لما نسميه الذوق . ولا أحد مطلقا يشك في ذوق العقاد ، ولكنه الرائد الذي يعبأ بسير القافلة وراءه هو دون أن يتمكن من أن يشعر الجميع أنه يغيب في تيار التراث لكي يبدو هذا أعلى منه وأجدر بالبقاء .

ومهما يكن فقد كشف العقاد ، إذا استعملنا أسلوبه في البحث ، عن صدقه مع نفسه ؛ فالعقاد هنا معجب أشد الإعجاب بهذا المذهب الحيوى . وكدت أقول إن الصنعة في مفهوم الأستاذ العقاد تكاد تسلم في نهاية التحليل إلى تخلف الثقة بوجود هذه الحيوية أو الثورة أو المعاناة الممتعة في شكل نمو مستمر . وكان العقاد خَصِماً ؛ فقد جعل ربيع شوقى من قبيل الربيع السطحى ، ذلك أن ما لا يطابق هذا النحو من التفكير فهو متخلف بلا تردد . وليس فى وسع أحد لا يتحيز تحيزا كاملا إلى فكر العقاد أن ينكر على شوقى قوة ملاحظاته أحيانا . أعني أن العقاد كان في شغل بما يريد عن الشعر العربى ، وكان في شغل أيضا عن طبيعة شعر شوقي إنما العقاد رومانتيكى عرف الكثير مما يقال عن حيوية الطبيعة كما يتصورها الرومانتيكيون . والعقاد كذلك شديد الإخلاص لفكرة التوتر ، فربيع النفس عنده هو استبقاء التوتر بين الفرد وغيره حتى لا تضيع وحدانيته . التوتر نوع من الصلة يشوبه الإحساس بالانفصال . والانفصال ليس على الدوام مصدر اغتراب ، ولكنه مظهر التحدى والولاء المستمر للكنز الثمين أو الذات . العقاد — إذن — كاد يعطينا هنا رأيه في مفهوم الصحة النفسية ، بل أعطانا رأيه في جملة المطالب الروحية التي عاش من أجلها لا يفتر ؛ فهو يحب فكرة الحياة القوية ، ويتشيع من حيث هو شاعر متذوق — للخصومة الحافلة بمعنى الود والاتصال . وهو — أولا وآخرا — يرى الربيع وإثراء الذات بتحدي الذوات صورة من ربيع النفس . ولا غرو أعجب بابن الرومي لأن عقل ابن الرومي كان في بعض مظاهره صورة كالصادقة من عقل العقاد . وقد يكون من المفيد أن يرجع الدارس إلى موقف العقاد من ابن الرومي ليرى أثر ذلك في إحساس الأجيال بالتراث . ولا أشك في أن قضايا

هذا الكتاب الأساسية أساءت إلى الأدب العربي جملة ، وأن الدارسين تلقفوا هذه القضايا في اعتزاز وثقة ، وحسبك أن تذكر أن العبقرية الأدبية في هـــذا الكتاب سميت باسم العبقرية اليونانية . وتفرع من ذلك نحو من التفكير الغريب ، قوامه أن الأدب العربي أشبه بدرر قليلة في رمال كثيرة .

ولكن هذا كله يذهب بنا إلى طرق أخرى كثيرة ، وإنما أحب هنا أن أؤيد في مقام التصدي لهذا المنطق العقلي — فكرة العقاد الداعي الذى غلب على العقاد المتفهم . ولذلك نلفت القارىء — مرة أخرى — إلى ربيع شوقى . إذ ذاك يجد ربيع شوقى مختلفا عن هذا الربيع الأثير لدى الأستاذ العقاد . ولكنه ليس سطحيا دائماً. وإنما يكون اتهام شوقي ومن يشبهونه في الشعر العربي بالسطحية معقولا إذا استطاع ناقد أن يثبت أن وجهة نظرهم — في نطاقها هي — غير نامية نموا كافياً . أما المقارنة فأيسر السبل إلى إطفاء نور الشعر — هذا النور الذي ينبعث من عقول متعددة متنوعة . ربيع شوقى في عبارة موجزة ذو طابع إلهى ، هو أشبه بتقريب فكرة الجنة إلى أطفال هذه الأرض . ولكن فكرة الجنة الّتي يصدر عنها شوقي تختلف عن فكرة النمو والتوتر المستمر وما يصاحبه من عناء . فكرة الجنة عند شوقى إذا نظر إليها بمنظار العقاد كانت سلبية وسكونا . وهي في نظر صاحبها صورة السلام المتعالي على الحركة . هما إذن نمطان لا نمط واحد .

ولكن العقاد له رسالة في الحياة ، ورسالته في الحياة أملت عليه هذا الموقف وما يشبهه في الشعر . وكانت نتيجة ذلك ذات بعدين مختلفين. بلغ العقاد ما أراد من فتح القلوب المغلقة على أذواق معينة ، وبلغ ما لم يرد من صد الناس عـــن كثير من الشعر العربي ، وجعل يردد لفظ الصنعة . ومن الألفاظ ما يأخذ قيمته من مكانة مستعمليه ، ومن ثم علقت فكرة الصنعة بنفوس الناس ، وسرعان ما استعملت دون احتراز كبير ، فأصبحت نماذج كثيرة من التراث تحت رحمة هذا السيف . وإذا لم يستطع شعر أن يرضي مطالب قارئه فهو ردىء . وتلك عاقبة غير سليمة شجعت مدرسة الديوان على السير فيها .

أضف إلى ذلك أن أفكار الأستاذ العقاد أصابها قدر من التشويه ، وكان القراء أقل ذكاء من العقاد في معظم الأحيان ، ولكن كلمة الصنعة كانت قد اكتسبت على يديه جلالة كبيرة . وأصبح التشبه بالعقاد ضربا من الإشباع العاطفي لرغبات كثيرة .

ولست أحب شعر شوقي كله . وإنما أحب أن أقول إن شوقي كانت علاقته بالتراث أحيانا أصح مما يتصور كثيرون سحرهم لفظ الصنعة، وسحرهم منطق العقاد وروعته . وأنا الآن لا أدافع عن شوقي من حيث هو فرد ؛ فلست أنتمي إلى أسرته . وإنما أثبت — ما استطعت — أن الإحساس بالبعث أو الحيوية كان من الممكن أن يسلك سبيلا آخر لو مزجنا بين رغباتنا وتفهمنا مزجا أكثر استقامة واعتدالاً . وشوقى — كما يعلم الناس — قرأ الشعر العربى الذى كان يبكى على الطلل ويستوقف له صاحبين يقول الشراح فى لغة رديئة إنهما يعينانه على البكاء . وكانت فكرة الوقوف بالصاحب أو الصاحبين من أهم ما شغل الشعر العربى على اختلاف منازله وعصوره . وليس من المعقول أن تظل هذه الفكرة واحدة ومتجانسة . ولكن المهم هو أن شوقى استوقف صاحبه لغرض آخر . أنكر شوقي الطلل كرمز ثقافى وأحل محله فكرة الطبيعة . وكان الخراب والدمار حقيقة مرهقة للشاعر القديم . ولكن شوقى يقول إن العالم من حيث هو آية إلهية لا يمكن إلا أن يكون رائعا بديعاً . لنلاحظ مرة أخرى الفرق الشديد بين وجهتى العقاد وشوقى . الطبيعة عند شوقى تهتز ، ولكنها لا تهتز — لأنها تنمو من باطنها— كما يحب العقاد — وإنما تنمو بفعل السخاء الإلهى . فالسخاء الإلهى هو قانون نمو الطبيعة . وليس من شك في أن العقاد — لو أراد أن يخلص عقله من رغباته — لقال هذا وخيرا منه . ولكنه موثق بفكرة عن الحياة النامية يراها أصلح هدية يمكن أن يقدمها إلى قومه . ولكن شوقي حينما واجه معاصريه وألقى عليهم بعقله بدأ القصيدة أو بعض القصائد — على الأصح — بنشوة روحية عاجلة ، وكأنما الطبيعة وحي مفتوح . وكان الإحساس الروحي الديني — إن صح

التعبير ـــ قد فتر عند كثير من القراء ، ومن ثم بدا شوقى فى نظرهم مقتحماً أو صانعـــاً .

وليس وقوفي عند أبيات معينة مهما في ذاته ، لكن المهم هو أن العقاد داع مصلح . وللدعاة غلو وحماسة فهم يكفرون من عداهم من الناس ، وهم يرون خصومهم شياطين ، وأخشى أن تكون هذه نظرة ضيقة إلى القيمة ، وأخشى أن تكون الدعوة الإصلاحية قد أعقبت هزة عميقة في النفوس ، ولكنها ليست هزة الصحة والربيع ، وإنما هي هزة الانفصال الأليم .

ولا شك أن الأستاذ العقاد لم يستطع ـــ وسط همومه الثقافية المتزايدة ـــ أن يشعر بأن الأدب العربي فيه كثير من أهوائه التي تتركز في عبادة الإنسان وعبادة حياته؛ فعبادة الإنسان عبارة موجزة تنفع في الإيماء إلى تفصيلات كثيرة إذا حللت. والأستاذ العقاد مشغول بهذه النزعة ، وكل أقواله في دنيا الأدب والنقد إنمـــا أراد بها أن يحيى فكرة الإنسان الباحث عن التجربة ، المتلذذ بالوعى ، الشاعر بالانتصار ، الذي ينسخ كل ما عداه ، الذي يأخذ من كل شيء آخر ما سلبه بلاحق . الإنسان الذى يسترد مملكته من أيدى الغيب . ومن ثم كان على التراث ـــ فى نظره ـــ أن يستجيب لما أراد . وقد لقف قليل من الباحثين هذا التيار وبحثوا عن أصدائه في مجالات أخرى غير الشعر العربى ، ووقر فى أنفس الناس رأى العقاد حين يجعل القيمة صنوا لهذا النوع من التفكير ، وما عداه في عالم الشعر العربى ، وكل شعر آخر ، كثير . أفيلقى هذا الشعر فى النار وقد كتبت عليه عبارة الشعر المصنوع .

إننا فى حاجة إلى أن نرى بعيون كثيرة ونسمع بآذان كثيرة فذلك هو الذى يحمى الحياة من التثبيت الذى يلاحظه النفسيون حينما تتسلط علينا مجموعة من الأفكار .

الفصل الثاني

حُلمُ المُسْتَقبَل

— ١ —

إن دراسة الأدب الجاهلي عمل ممتع لأن الأدب الجاهلي أكثر الآداب تأثيراً فى مجرى الأدب العربى . لقد مر على الأدب العربى حيوات مختلفة نسميها بأسماء ذات طابع تاريخى فنقول إسلامي وأموى وعباسي وحديث ومعاصر. قد يكون الأدب العربى متجاوبا مع الظروف المختلفة التى أحاطت به أو متفاعلا معها . وهذه سنة من السنن المعهودة التى لا غرابة فيها . وقد تلاحظ وجود تطور خاص في حياته ، وما اختلف عليه من سمات . ولكن الأدب العربى — مع ذلك — ذو صفة ثابتة وذو أصالة عريقة . وهذه الأصالة أو الثبات من المقومات المهمة التى يلاحظها بعض الباحثين . فمن أين جاء الأدب العربى هذا الثبات ، وما أكثر الآداب تأثيراً فى حياة الأدب العربى .

ما من عصر بلغ تأثيره فى مجرى الأدب العربى مبلغ الأدب الجاهلى . إن الأدب الجاهلى — حقا — أشبه بالبؤرة التي انصهر فيها الأدب العربى . الأدب الجاهلى ليس لحظات عابرة فى حياة الأدب العربى ، وليس عصرا من عصوره . الأدب الجاهلي حقبة مهمة — على أقل تقدير — فى حياة الأدب العربى . نشأ الأدب العربى من ذلك الأدب الجاهلى ، ونمت الشجرة وترعرعت لكن جذورها ثابتة فى تربة الأدب الجاهلى .

إن الأدب العربى ينبع من الأدب الجاهلى ، ويصب أحيانا فى الأدب الجاهلى أيضاً . إننا لا ننكر أن الأدب العربى تطور كما تتطور الكائنات الحية في مراحل

عمرها المتنوعة ، ولكن بعض علماء التحليل النفسي يقولون إن الطفولة الأولى تؤلف جزءاً جوهريا من شخصية الإنسان ، فتجارب السنين الأولى تشكل حياة الفرد المقبلة كلها . قد يعرف ذلك الفرد ، وربما لا يعرفه ، ولكن الحقيقة الثابتة أن الأدب العربى تأثر تأثرا بليغا بذلك الأدب الجاهلى .

إننا مع ذلك لا نقول إن الأدب الجاهلى يمثل طفولة الأدب العربى تماما ؛ فكثير من الناس يرى أن الطفولة ضئيلة التجارب ، قليلة الخبرة ، لا عهد لها بالتأمل في الحياة . لا تتفلسف ولا تعرف البحث عن حقائق الحياة المجردة ، ولا تكاد تتجاوز الأشياء القريبة الساذجة . ولكن الأدب الجاهلى ليس طفلا بهذا المعنى . الأدب الجاهلى ثمرة من الثمار الناضجة . وهذه مسألة ستتعرض لها فيما بعد . ولكننا نقول فى التقدمة إن أوائل الأدب العربى شكّلت أواخره . إن الجذور هي التى أنبتت الفروع العالية في السماء . الأدب العربى مدين في جوهره للأدب الجاهلى ، وليس من الممكن – البتة – أن يفهم حظ الأدب العربى من الحياة إذا تجاهلنا ذلك الأدب . إن كل كلام يقال فى هذا الموضوع لا يمكن أن يوصف بالمبالغة ما دمنا نعرف أن الأدب العربى تطور تطورا طبيعيا ، ولكن هذا التطور ليس نوعا من اقتلاع الجذور ، ولا هو إنبات جديد فى أرض أخرى غريبة . إن التطور هو إعادة تشكيل الماضي ، وليس الماضى إلا الأدب الجاهلى ، ومن ثم كان خطر الدراسة الأدبية للعصر الجاهلى . إننا ندرس منابع الأدب العربى ومقوماته جميعا . وفكر الشاعر العربى وثقافته فى أي عصر من العصور لا يمكن أن تتضح اتضاحا معقولا إلا إذا رجعنا إلى ثقافة الشاعر الجاهلى .

هما جانبان من التطور والثبات ، من الحركة والاستقرار يتنافسان ويتفاعلان ، والاستقرار أو الثبات هو أثر الأدب الجاهلي الذي لا يكاد يمّحي . ومن الغريب أن ذلك الأثر ما يزال شاخصا في أقرب النماذج النثرية إلينا مع أن الأدب الجاهلي لم يكن عظيم الحظ من النثر . والقدماء أنفسهم كانوا يعرفون هذه الظاهرة

ويقدرونها قدرها ، بل كانوا — أحيانا — لا يصغون إلى الصوت الجديد إذا بد أنه مختلف في جوهره عن ذلك الصوت القديم . قد يكون في هذا الموقف بعض الإسراف ، ولكن هؤلاء النقاد المتقدمين رأوا في كثير من الأحيان أن الأدب العربي في العصر الجاهلي ترك آثاراً بعيدة في بنية الأدب العربي ، بل كانوا يقولون إن روائع الأدب الجاهلي كثيرة ، ولا يمكن أن يقلل من قيمتها روائع الأدب في أي عصر آخر .

حينما كان الأدب العربي ينهض لم يكن نهوضه — إذن — نوعا من نسيان ذلك الماضي أو التنكر له أو الغض من شأنه . إننا نقول أحيانا إن بعض الشعراء كانوا يثورون على بعض تقاليد الأدب العربي مثلما فعل أبو نواس ، ولكن أبا نواس نفسه لم يستطع أن يبرأ من أثر الأدب الجاهلي ، بل إن أبا نواس كان عظيم الحظ من فهم ذلك الأدب واستيعابه .

والأمر بعد ذلك واضح إلى حد كبير ؛ فقد ظل الشعراء يصطنعون لغة الأطلال ، ويبكون الديار ، ويذكرون منازل الأحبة بعد انقضاء العصر الجاهلي. وظل الشعراء ينتقلون من موضوع إلى موضوع في القصيدة على نحو قريب أو بعيد من الأدب الجاهلي ، ولكنه ليس مختلفا عنه اختلافا أصليا بأية حال . وظلت المادة التي يصنع منها الشعراء خيالهم متشابهة أو كالمتشابهة ؛ فالشمس والنجوم والجبال والوديان وأنماط الشجر والنبات والظباء والأبقار والثور والخيام والنؤى والأثافي والناقة والفرس والبحر والسفن كل أولئك وغيره كثير — ظل مادة تفكير أدباء العربية عصورا طوالاً . وقد أرسى شعراء العصر الجاهلي دعائم هذه المادة الفكرية والخيالية . وكذلك اللغة نشأت ونمت وأدركت حظا غير قليل من النضج فأسلمت إلى الأدباء في الإسلام ميراثا واسعا من الدلالات ظل معيناً لا ينضب للتفكير . وظلت أوزان الشعر العربي هي الأوزان الجاهلية إلا قليلاً . وظل بناء القصيدة من الناحية الموسيقية كما كان . تغيرت صورته في بعض الأحيان ، ولكن هذا التغير لم يطمس الأثر السحري الجاهلي ، ولم يطمس جاذبية القافية الموحدة والوزن الموحد .

وأهم من هذه الملاحظات جميعا أن شعراء الجاهلية برعوا في تصور الأشياء براعة هائلة في بعض الأحيان بحيث لفتوا أنظار الرواة والنقاد الأوائل فبحثوا عما في شعرهم من معالم الفن والامتياز . ومن ثم كان من الطبيعي أن يقول بعض الباحثين المحدثين إن الأدب الجاهلي طبع بطابعه الأدب العربي . هناك من يضيقون بهذا التأثير ، وهناك من يحمدون هذا التأثير ، ولكن هؤلاء وهؤلاء يعترفون به ولا يملكون له إنكارا .

ومع ذلك كله فإننا لم نفكر حتى الآن تفكيراً منطقياً مطمئناً في مغزى تأثير الأدب الجاهلي ، بل ذهبنا – جميعا – نستبق الخطى إلى قضايا غريبة لا تلقي الضوء على ذلك الأدب العظيم ؛ والحقيقة أن النهضة الثقافية في العصر الجاهلي لم تدرس حتى الآن دراسة كافية . وأوضح أدوات هذه النهضة ومظاهرها توحد اللغة الأدبية . لم تكن لغة الأدب محلية تختلف من قبيلة إلى قبيلة ، بل كانت القبائل – بفضل تطور اجتماعي لا بد من حسابه – قد نما إحساسها الاجتماعي ، ورغبتها في الامتزاج الوجداني . وترك ذلك أثره في تقارب اللغة الأدبية وسعيها المتواصل نحو الوحدة ؛ فكل ما بين أيدينا من الشعر ذو قواعد إعرابية واضحة متجانسة ، كما يبدو أن معجم اللغة الأدبية معجم واحد كالمتفق عليه . حقا إن قبائل العرب اختلفت منازلها ، وتباعدت وتقاربت ديارها ، ولكن ذلك كله لم يكن يعني أكثر من اختلاف بعض اللهجات . أما لغة الشعر فكانت في نظر العرب هي شعار التلاقي ، وهي التعبير الواضح عن إحساس العربي بعروبته ، وهي التجسيد العملي لحلم ساكن الجزيرة في أن يحيا حياة ناضجة .

إن هذه الظاهرة ينبغي أن نتعرف على مغزاها الاجتماعي : لقد سقطت لغات كثيرة في الطريق حتى تحقق الظفر لهذه الصورة الأخيرة التي ورثناها ، وخيل إلينا أنها كانت موجودة منذ البدء . وعلامات هذا الشعور الاجتماعي كثيرة في العصر الجاهلي ، ولعلك سمعت في مناسبات غير قليلة أن العرب عرفوا ما يسمى باسم الأسواق . والأسواق ظاهرة اقتصادية واجتماعية وأدبية ؛ فهي

ظاهرة اقتصادية لأنها تقوم على تبادل التجارة ، وهي ظاهرة اجتماعية لأنهـا تنمي ضروبا من العادات أو الشعائر ، وهي ظاهرة أدبية تعتبر من بعض الوجوه ثمرة لهذا الازدهار الاقتصادي الذي عرفته بعض أرجاء الجزيرة قبل الإسلام .

ولكن الباحثين عكفوا على بعض القضايا التي تستحق الجدل . لقد قالوا وأسرفوا إن الحياة الجاهلية حياة شظف أو فاقة ، ولكن هذه الدعوى مبالغ فيها ؛ فهناك في العصر الجاهلي مدن معروفة اشتغلت بالتجارة والرحلات المنظمة في الصيف والشتاء . ولم تكن الحياة الاقتصادية متخلفة على نحو ما يتصور الباحثون عادة إذا هم تشبثوا بفكرة الصحراء الجرداء .

ولا نريد أن نستطرد أكثر من ذلك في هذه المسألة . حسبنا أن نقول إن الازدهار الاقتصادي ترتب عليه وصحبه ازدهار أدبي ، وأصبحت الجزيرة أو معظمها أشبه بأوتار آلة متفاعلة . إن الشعر الجاهلي ليس من هذه الوجهة شعر قبائل متناحرة متباعدة . حقاً إن هذا التناحر أو التنافر موجود لا شك فيه ، ولكن الشيء الذي ما يزال محتاجا إلى التوكيد أو التأييد هو أن العصر الجاهلي كان من ناحية أخرى — إذا نظرت في الشعر الموروث — أشبه بأوتار تبحث عما بينها من صلات لتكون نغما متقاربا منسجماً . علينا إذن ألا نذهب بعيدا في توكيد مسألة التناحر والتفاوت والصراع بين القبائل ، وأن نلاحظ بدلا من ذلك أن فكرة شعب عربي لم تكن من الأفكار البعيدة عن أذهان القبائل . إن نمو الشعر إلى هذا المستوى الرفيع وثيق الصلة بالتضامن الاجتماعي ، ونحـن نردد — كثيرا — أن قريشاً أصبح لها نفوذ جم ، وأخذت ما يشبه مركز السلطة والتوجيه ، وكأنها محور تدور عليه فكرة الروابط . كان لها ما يشبه الزعامة ومن ثم كانت تحكم بما يبدو لها . هذه الظاهرة ليست يسيرة الدلالة ؛ فهي تعني أمرين اثنين يتصل الواحد منهما بالآخر . تعني أن لغة أدبية ذات وحدة وانسجام أخذت طريقها إلى الحياة ، وأن هذه اللغة الأدبية لا تبلغ هذه المرتبة ولا تستحق هذا الاسم إلا بفضل نمو الترابط الاجتماعي، وبحث العربي عن كيان متماسك.

فليس من اليسير مطلقا التهوين من الدلالة الاجتماعية الخصبة لفكرة اللغة الأدبية الموحدة . إن وحدة مستوى من مستويات اللغة تعكس — إذن — وجود أهداف مشتركة بل تعكس — على الحقيقة — صورة البحث عن أنظمة فكرية وشعورية أفضل . وقد طال قول الباحثين بدلا من ذلك في الفُرقة والتناحر والحرب والإبادة المشتركة والحرية الفردية التي زعموا طويلا أنها دين العربى الأول بحيث لا يخضع لنظام دقيق ، ولا يؤمن بقوانين كثيرة . هذه هي المبالغات في وصف البداوة العربية الغليظة التي تركت آثارها السيئة في فهـــم مستوى الثقافـــــة في العصر الجاهلي ومستوى الشعـــر الذي هـــو أرفع مظاهر الحياة .

ونحن نريد — إذن — أن نؤكد وجود عناصر مشتركة ووجود لغة أدبية غنية ، ووجود شعور متماسك ، ووجود مستوى أدبى يعبأ به . ويظهر أن هناك عوائق كثيرة تحول دون تصور هذا المستوى . وأول هذه العوائق وأوضحها وأكثرها شيوعا لفظ « الجاهلي » نفسه . ويظهر أنه لفظ إسلامي الطابع ، وهو يعني بعبارة أخرى الاستعداد للغضب والثورة والتمرد ، ويكتنفه فكرة الحمق والتعصب والنزوات والخروج على النظام ، وتخلف الشعور بالارتباط والانتماء. لفظ الجاهلي ينبغي أن تقلّم أظفاره . ومن العسير حقاً — من الناحية النفسية — أن تبدأ دراسة هذا الأدب تحت هذا العنوان . وسوف يؤدي بنا — دون أن نشعر — إلى نمط من الأفكار نعرفه جميعا ، وسوف يجعل الشعر العربي — في ذلك العصر — أكثر المستويات بساطة وبعدا عن التفكير الخصب والصراع العميق . ومن الغريب أن لدينا قصصا غير قليل يشك فيه الرواة، ولكنه يلقي بعض الضوء : يحدثنا الرواة فيقولون إن القصائد الجيدة التي حازت إعجاب الحكام فى سوق عكاظ كانت تعلق على الكعبة. ولا يعنينا في هذا المقام النقد التاريخي لهذه الرواية ؛ فالتعليق تعبير رمزي مهم عن أن المجتمع الجاهلي يدرك — على نحو ما— أن له مطالب تحقق فكرة الحياة النامية . وكان يميز بين الرؤية الشخصية الخالصة والرؤية الاجتماعية ، وبعبارة أخرى يميز في الشعر — وهو قوام الثقافة — ما هو عرضي يتصل بحاجات مؤقتة أو طارئة ، وما هو جوهري يتصل بحاجات

قومية باقية أو عميقة . هذا التعليق تعبير رمزي مختصر عن بحث المجتمع الجاهلي عن مقومات أفضل للحياة . ولم يكن تجويد الشعر – عندهم – من قبيل تجويد الحرف الخاصة ، بل كان نفاذا إلى العالم الثقافي الذي يبني المجتمع .

كل شيء في هذا المجال ينبغي أن يؤخذ في ظل التقليل من فكرة البداوة ، وما يصاحبها في أذهاننا من غزوات طائشة وعدم اكتراث بأسباب المعيشة المستقرة ، وكثرة الحروب المدمرة . هذا كله جانب واحد من الصورة ، ومن الظلم إهمال سائر الجوانب التي تساعد على تحسين صورة العصر القديم بطريقة طبيعية غير مفتعلة . إن ذكر الحروب في الشعر مثلا لا يعني أن الحرب تمسي وتصبح قدر ما يعني التنديد بفكرة الحرب ، وإقامة نوع من بلاغة الدعاية ضدها . وإذا تأملنا في بعض كلام النقاد المتقدمين وجدنا ما يشجع النظرة التي نميل إليها ؛ ومن الغريب أننا نقرأ هذا الكلام مراراً دون أن نفطن إلى أغواره . يقول ابن رشيق : احتاجت العرب إلى الغناء بمكارم الأخلاق ، وطيب الأعراق وذكر الأيام الصالحة ، والأوطان النازحة ، والفرسان الأنجاد ، والسمحاء الأجواد » . ويتضح في هذه العبارات الشعور بأن للمجتمع الجاهلي حاجات يريد أن يشبعها . ولكن ابن رشيق لم يتعمق هذه الحاجات ؛ فقد كان لفظ الغناء وما يشبهه موهما غير مفيد . وإذا كنا نقول إن العربي القديم يذكر السمحاء الأجواد ؛ ففي وسعنا أن نسأل وماذا أراد العربي من وراء هذا الغناء ؟ هل يريد العربي مثلا أن يعدّل مفهوم الكرم ؟ هل يفكر في موضوع السماحة من أجل أن يصل إلى غاية لم يتح له الوصول إليها حتى الآن ؟ ماذا يرى الشاعر الجاهلي في مستقبل الفروسية ونظامها وعلاقتها بجوانب الحياة الروحية ؟ كذلك التغني بمكارم الأخلاق ما معناه ؟ هل كان الشاعر قانعا بفكرة المكارم المتداولة ؟ وما معنى الإلحاح على ذكر الوطن ، وإلى أي شيء يرمز الإلحاح المستمر على الماضي في شكل أعراق وأيام وأوطان ؟ ومهما يكن من شيء فإن النقاد المتقدمين لم يتصوروا هذا العصر بطريقة قاتمة قوامها التحلل ، أما المحدثون – في اللغة العربية – فقد حرموه كثيراً من المزايا الطبيعية ، فأخذوا

يتشككون في معرفته للكتابة ، وأخذوا يبدءون ويُعيدون في سوء حالتـه الاقتصادية ، وأخذوا يتصورون العادات الاجتماعية بطريقة تقويمية ، فأكثروا من فكرة الجاهلية الأخلاقية ، وجعلوا فكرة الخمر مثلا علامة على ما يسمونه التحلل ، وكذلك جعلوا وأد البنات ولعب الميسر . ونظروا إلى هذه الظواهر الاجتماعية نظرة الواعظ الذي يجب أن ينهي الناس عن مثل هذا السلوك .وبذلك فقدت الحياة الاجتماعية – كما تصورها الباحثون – النظرة الوصفية غير المعيارية أما الحياة الدينية فما أكثر ما قالوا عما سموه وثنية غليظة لا تعبر عن نضج عقلي وخلقي ، فنواحي الحياة المختلفة من اقتصاد ودين وعادات وحرب – تؤلف عندهم مادة للنقد والتجريح ذى الطابع المثالى .

والحق أن في هذه المزاعم قدراً لا بأس به من الحاجة الى التفصيلات ، لقد تجاهلوا مثلا الازدهار الذي شغـل المجتمع المكي خاصة حين نزل القرآن الكريم عن الاهتمام بالرسالة الجديدة ، وأهملوا – كذلك – دلالة كتابة الوحي ، والنقوش التي كشفت في الجزيرة ، بل أهملوا ما صوره القرآن الكريم نفسه حين وصف العرب أو قوماً منهم بأنهم جَدِلون ، فقد كان لديهم ثقافة دينية موروثـة يجادلون بها الرسول عليه السلام . ومن الجلي أننا إذا اعتمدنا على القرآن الكريم وجدنا صورة العصر الجاهلي مختلفة عما يتصوره الباحثون . فالقرآن الكريم يعطي للعربي من مظاهر القدرة القلقة أكثر مما علق بأذهاننا حتى الآن .

ولا أنكر أن هذه المسألة تحتاج إلى تفصيل كثير ، ولكنني حريص – في هذا المقام المجمل – على التشكك في مزاعم الباحثين . وسوف أحاول في دراسة متأنية لنماذج من الشعر القديم أن أثبت بعض ما أقول . ذلك أني لا أوافق على أن يكون الشعر القديم انعكاساً مباشراً لفكرة البداوة . يقولون – مثلا – إن بكاء الأطلال معناه ببساطة أن العرب قوم رحل تعتمد حياتهم على الانتقال . وفي كل مكان يتركون وراءهم ذكريات خاصة . أما شعر الحروب فواضح – عندهم – دلالته على الدمار الذي يهب لأدنى ملابسة في البادية . والهجاء نوع

من الشعر يتعصب فيه القائل لرأيه وموقفه ، ويهدد الآخرين بالويل دون أن يكبح غضبه أو يضبط عاطفته . فالهجاء والحرب والأطلال — كل ذلك عندهم موقف بدوي لا أكثر ولا أقل .

أما الرثاء فهو بكاء يسير جدا ، لأن العرب في العصر الجاهلي لم يتعمقوا — كما زعموا — فكرة المصير ومأساة الإنسان . أليسوا بداة سذجا . وما عدا ذلك من الشعر يسمونه الوصف . وصف الحيوان والأشجار والمطر والوديان والدروب . ولا يفوتهم في هذا الباب أن يقولوا إن الشعر الجاهلي كله يصور تصويرا دقيقا حيوان الصحراء ونباتها ووديانها وجوها وسير الإبل فيها . أي أن الصحراء تصبح عند الباحثين أشبه بمفتاح السر . والصحراء — بطبيعتها — ليست تحتمل حضارة ولا ثقافة راقية ولا استقراراً ولا نضجا ، ومن أجل ذلك كان ما يسمونه الوصف شيئاً خلوا من كل قيمة إلا أن يقال هذا شعر يمثل الصحراء ، بل كان الشعر الجاهلي كله بسيطا ساذجا واقعيا حافلا بذلك الاستطراد والانتقال من فكرة إلى أخرى دون رابطة واضحة . كل هذا عندهم مرتبط بفكرة الصحراء والبداوة . كلتاهما توحي بالسطحية وعدم تعمق الأشياء .

في هذه الكلمات وما يشبهها نجمل صورة الأدب الجاهلي على نحو ما نجدها في كتابات الباحثين : وهي صورة هزيلة شاحبة ؛ فالشعر الجاهلي شعر حسي غليظ يعنى بوصف المحسوسات التي يراها الشعراء أمامهم في الصحراء المفتوحة. وليس فيه — لذلك — أثر من آثار الفكر والعقل . أما إذا وجدنا شيئا نسميه الحكمة فهو لا يعدو أن يكون تعبيرا عن خبرة الأيام المباشرة التي لا تحتاج إلى ثقافة . وسوف تكون كل دراسة تجري على هذا المنوال ضربا من التكرار غير المفيد ، وسوف تكون غير مستقيمة أيضا ، لأن حياة العصر القديم أعمق مما يجري على أقلامنا حتى الآن ؛ وقد شهد هذا العصر صراعا روحيا قوياً لم يقدر تقديراً ملائماً . وإن نشأة الإسلام العظيم في نهاية هذا العصر لا يمكن أن نهوّن من دلالتها ومغزاها . إنها تعني — بكل اختصار — أننا أمام عصر يضطرم فيه القلق ويبلغ

ذروته . إننا أمام مجتمع تشغله أسئلة أساسية شاقة عن مبدأ الإنسان ومنتهـــاه ومصيره وشقائه وعلاقته بالكون . ولكننا ننسى – كثيرا – أن ظهور الإسلام في ذاته علامة على وجود مستوى من القلق في نواحي الحياة عامة ، ونظل عاكفين على فكرة الجاهلية الحمقاء . وكيف يمكن أن نفهم مكانة القرآن الكريم بطريقة منطقية مقنعة إذا دأبنا على أن نجعل الشعر الجاهلي – دون تمييز – سطحيا قريبا واقعيا خالياً من أثر القلق والصراع والنضج الأدبي .

إنّ أمامنا مهمة ثقيلة صعبة هي أن نعيد النظر في مستوى التطلع في العصر الجاهلي . قد تكون هذه المهمة جماعية تحتاج إلى جهود متنوعة في حقـــول متداخلة. ولكن علينا أن نبدأ فنبذر بذور الشك . لنحاول – معا – إثبات خطأ النظرية المتداولة الّتي تزعم أن الشعر الجاهلي كان ساذجا بدويا لا غور له ثم انتقل حينما اختلط العرب بغيرهم من الأعاجم إلى طور أرقى . لنقل إن الشعر الجاهلي ينافس أي شعر آخر إذا أحسنا قراءته ، ولو أحسنا قراءته لبدا أمامنا وافر الحظ من العمق والثراء .

***

— ٢ —

قال زهير :

أمـن أم أوفى دِمْنةٌ لم تكلم ... بحومـانة الدرَّاج فالمُتَثَلَّم .

ودارٌ لهـا بالرقمتين كأنهـا ... مراجيع وشم في نواشر مِعْصَم (١)

بهـا العِين والآرام يمشين خِلفةً ... وأطلاؤها ينهضن من كل مجثِم (٢)

وقفتُ بهـا من بعد عشرين حجةً ... فلأياً عرفتُ الدار بعد تَوَهُّم (٣)

أثافيَّ سُفعـاً في مُعَرَّس مِرجل ... ونُؤْياً كجِذْم الحوض لم يتثلم (٤)

فلمـا عرفتُ الدار قلتُ لربعهـا ... ألا انْعَمْ صَبَاحاً أيها الربع واسلم .

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن ... تحملن بالعلياء من فوق جُرثُم .

جَعلن القَنَـان عن يمين وحَزْنَـه ... وكم بالقنان من مُحلٍ ومُحرم (٥)

علـون بأنمـاط عِتـاقٍ وكلّـة ... ورادٍ حواشيهـا مشاكهة الدم (٦)

---

(١) المراجيع جمع المرجوع أراد الوشى المجدد والمردد . نواشر المعصم : عروقه .

(٢) العين : الواسعات العيون . الآرام : الظباء البيضاء . الأطلاء: أولاد الظبية والبقرة الوحشية .

(٣) اللأى : الجهد والمشقة .

(٤) الأثافي : حجارة توضع القدر عليها ، السفع : السود ، النؤى : مجرى ينصب فيه الماء عند المطر . الجذم : الأصل .

(٥) الحزن : الأرض الغليظة ، المحل والمحرم : من له حرمة ومن لا حرمة له .

(٦) الكلة : الستر الرقيق .

وَوركْنَ في السُّوبان يعلون مَتْنَه عليهن دَلُّ النــاعم المتنعم
بكرن بكــورا واستحرن بسُحرة فهن ووادي الرَّس كاليَد للفَــمِ
وفيهــن ملهــى للطيف ومنظرٌ أنيقٌ لعين النــاظِر المتوسم .
كــأن فُتات العِهن في كل منزل نزلن به حَبُّ الفَنا لم يُحطّم (١) .
فلمــا وردن الماء زُرْقــا جِمامُه وضعن عِصِيَّ الحاضر المُتَخيِّم .
ظهرن مــن السُّوبــان ثم جَزَعْنَه على كل قَيْنيٍّ قشيبٍ ومُفْأمِ (٢)

ويقول لبيد :

عفت الديــار مَحَلُّهــا فَمُقَامُها بمنىً تأبّد غَوْلُهــا فرِجَــامُها
فمدافــع الرَّيــان عُرِّيَ رَسْمهــا خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحيَّ سِلامُها (٣)
دِمَنٌ تَجرَّمَ بعــد عَهْد أنيسهــا حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلالُها وحَرَامها (٤)
رُزِقَتْ مَرابيع النجوم وَصَابهــا وَدْقُ الرواعد جودُها فرهامُها (٥)
من كل سَاريــة وغــادٍ مُدجِنٍ وعَشِيَّةٍ مُتجاوب إرزَامُهــا (٦)
فعلا فــروعُ الأيْهُقَان وأطْفَلَتْ بالجلهتَيْن ظِبــاؤها ونَعامها (٧)
والعِين ســاكنَةٌ عــلى أطْلائهــا عُوذاً تأجّل بالفضاء بهامُهــا (٨)

---

(١) الفنا : عنب الثعلب .
(٢) جزعنه : قطعنه ، قشيب ومفأم : جديد موسع .
(٣) المدافع : أماكن يندفع عنها الماء . الريان : جبل . الوحي: الكتابة . السِلام: الحجارة .
(٤) تجرمت السنة : تمت وكملت . الحجج : السنون .
(٥) مرابيع النجوم : الأنواء الربيعية . الصوب : الإصابة . الودق : المطر . الجود : المطر البالغ ، الرهام : المطر اللين السهل .
(٦) السارية : السحابة المطرة ليلا . المدجن : الكثيف المتراكم . الإرزام : التصويت .
(٧) الأيهقان : ضرب من النبات . أطفلت : صارت ذوات أطفال .
(٨) العوذ : الحديثات النتاج . الإجل : القطيع من بقر الوحش . البهام : أولاد بقر الوحش .

وجلا السيول عن الطلول كأنها زُبُرٌ تُجِدُّ متونَها أقلامُها [1]
أو رجعُ واشمةٍ أُسِفَّ نَئورُها كِفَفاً تعرّضَ فوقهنّ وِشامُها [2]

ربما يكون هذان المثلان كافيين في التعرف — من ناحية جزئية — على هذا الفن المثير . وقد ترى أول الأمر أن ما قاله زهير يشبه إلى حد غير قليل ما قاله لبيد . ومن الممكن أن تحصر المعاني المتشابهة بين الشعراء . والحق أن هذا الفن جزء أساسي متفق عليه يتبعه الشعراء جيلاً بعد جيل . وهذه ظاهرة تحتاج إلى تفسير ، ذلك أنها ليست ظاهرة فردية ، بل هي على العكس ظاهرة جماعية يجب أن تعطى كل ما للظواهر الاجتماعية من أهمية .

ليس هذا الفن — إذن — ضربا من الشعور الفردي الذي يعول في شرحه على بعض الظروف الخاصة بشاعر من الشعراء . وإنما نحن بإزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤديها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعي ، إن صح هذا التعبير ، لا عن عقل فردي أو حالة ذاتية . والحق أن الشعر الجاهلي — كله — يوشك أن يكون على هذا النحو ، بمعنى أن مراميه فوق ذوات الشعراء . وهناك إذن قدر من المشاعر والأفكار التي يسهم في بنائها كل شاعر كبير . والذي يلفت النظر هو أن فن الأطلال كغيره من فنون الشعر العربي في العصر الجاهلي ينبع من إلزام اجتماعي ؛ فالشاعر من حيث هو فنان يوشك أن يكون ملتزماً ، ويأتيه هذا الالتزام من ارتباط غامض بحاجات المجتمع العليا ، وكل نابغة في العصر القديم يشعر أن المجتمع يوجه أفكاره إلى حيث يريد . ولذلك يجب ألا يغيب عن الذهن أن الأطلال — والشعر الجاهلي كله — يثير التأمل في معنى الانتماء وسلطان اللاشعور الجمعي ؛ فالشاعر الجاهلي لا يتصور الفن عملا فردياً بل يتصوره

---

(١) جلا : كشف . الزبور : الكتاب . الإجداد بمعنى التجديد . المتون : السطور .
(٢) الرجع : التجديد ، الإسفاف : الذر . النئور : النقش . الكفة : كل شيء مستدير . تعرض : ظهر . الوشام : جمع وشم .

نوعاً من النبوغ في تمثل أحلام المجتمع ومخاوفه وآماله . وفي الأطلال والناقة والفرس والمطر والرحلة يحاول كل مفكر أن يصنع جزءا من تمثال مقدس يقره ويباركه ضمير المجتمع . والشعر الجاهلي يبدو — من هذه الجهة — غريباً عند بعض القراء لأن أول ما يتبادر عن الفن هو ذلك الشعور الفردي الذي يميز الفنان من سائر الناس . وهذه نظرية غير سليمة من حيث المبدأ . وليس هاهنا موضع مناقشتها . وحسبنا أن نؤكد أن الشعر الجاهلي ينبغي ألا ينظر إليه بهذا المنظار ، يجب أن يفهم في إطار التعامل مع ما يشبه لا شعور المجتمع . وحينئذ تنبثق أمامنا أسئلة نتجاهلها في غالب الأمر . إننا نقول إن الشعراء يشبه بعضهم بعضا ، ويأخذ بعضهم تصورات بعضهم الآخر ، ونمضي فنقول إننا نفقد الجدة في الشعر الجاهلي ، وقد نستشهد بقول الشاعر القديم .

ما أرانا نقول إلا معارا أو معاداً من لفظنا مكرورا

وكلمة التكرار تبعث إلى الذهن الملالة . ونتيجة لهذا كله أصبح الشعر الجاهلي محتاجاً إلى دراسات كثيرة لأن فكرة التشابه أو التكرار التي تناقلناها تقتل الهمة وتثبط العزيمة . فإذا تذكرنا مدلول اللاشعور الجمعي بدا أمامنا التكرار محتاجا إلى تفسير . إننا نقول يقلد الشعراء بعضهم بعضا ، ولكن السؤال هو كيف أصبح هذا التقليد المزعوم مستساغاً . ما الفكرة التي تقع وراء التقليد ، ما الأهمية المشتركة التي تسوغ ما نسميه التكرار . ومن الواضح أن السؤال ما يزال مطروحا أمامنا ، فالشاعر لا يفصح عن هذه الأهمية المشتركة إفصاحا مباشرا . ولكننا إذا صبرنا على القراءة وجدنا ما يشبه نداء المجتمع لنفسه أو نداء فرد تقمص روح المجتمع بحذق ومهارة . فالتقليد أو التكرار يجب أن ينظر إليه نظرة تقدير واعتبار على أساس كونه مصالح عامة أو أهدافا مشتركة . لندع جانباً وضوحها وغموضها ، وقد تكون هذه الأهداف قوية وغامضة معاً . قد تكون هناك أهداف لا يستطيع المجتمع أن يواجهها مواجهة مباشرة . ولكن هذه مسألة أخرى . والذي نحرص عليه هو أن الشعر الجاهلي إذا بدأنا ندرسه من وجهة

أهم فن فيه وهو الأطلال بدا أشبه بخلق مواثيق يبدو أن المجتمع أخذ يتعارف عليها لأنها تخدم مشاعر وأفكاراً فوق الفرد وفوق نزواته الخاصة .

كل شاعر في العصر الجاهلي لا يبدأ الحديث ، ولا يخاطب المجتمع الذي ينتمي إليه إلا عن طريق بعث الماضي . فالماضي يأخذ صفة الإلحاح المستمر على عقل الشاعر . كل شاعر يذكر الدمن والأطلال والرسوم وهي بقايا الماضي ، والعلامات الأولى في الطريق . لا بدء إلا من الماضي ، ولا خطاب في مشغلة من المشاغل إلا إذا قـــام أولا على وظيفة التذكر ، ويصبح التذكر فريضة مهمة لا يستطيع أن يفرط فيها إنسان . لا شعر لمن لا ذاكرة له ، ولا يستسيغ المجتمع معنى الشعر والمعرفة إلا مقرونا بالتذكر . والتذكر – بهذه الوسيلة – يصبح شعيرة من الشعائر .

ولكن المسألة أكثر عسرا مما تبدو حتى الآن : إن محتويات هذه الذاكرة تحتاج إلى البحث ؛ فالذاكرة ها هنا حية نشيطة يبعث على نشاطها ما نسميه الدمن والآثار . وكل شيء عند الشاعر الجاهلي ينبض بروعة التذكر وقدسية الذاكرة . لدينا باستمرار أماكن من مثل الدراج والمتثلم والرقمتين وسقط اللوى والدخول وحومل والغول والرجام وأماكن أخرى كثيرة . وكأن الشاعر مشغول بـــأن يستوعب في ذاكرته الجزيرة . إن الديار تذكر – بكثرة – في الشعر الجاهلي ، ومعنى ذلك أن الشاعر يريد أن يحتضن كل محل ومقام ، وأن يتذكر كل علاقة . إن المكان الواحد هو علاقة واحدة أو هو تجارب محدودة أو هو فردية ضيقة . أما الشاعر الجاهلي فيستوعب أماكن كثيرة يضمها – جميعا – في نسق واحد . هذا النسق لا يمكن أن يكون فردياً ؛ فالجزيرة كلها تستوعب وتنبض . إننـــا نتقلنا إلى هذا الاستنتاج بدءا من الوقوف عند فكرة الظاهرة المشتركة المتصلة بلا شعور المجتمع . والذي يقرأ الشعر الجاهلي يجد الشاعر– باستمرار– كالذي يشعل النار أو النشاط في كل مكان ، ويصبح المكان جذوة من اللهب . لا شيء يصبح منسياً أو مهملاً أو مكبوتا مضيعا ؛ لقد بدا الشاعر معلما يلقن المجتمع

بطريقته الغامضة أهم درس وأعمقه ؛ فالجزيرة متناثرة في رأي العين ، ولكنها مجتمعة مؤلفة في ذهن الشاعر . والعقل الخالق هو الذي يستطيع أن يحول هذه (المواد) المبعثرة المفككة إلى نظام واحد ونسيج ذي قوام .

هذا الماضي يبدو لنا أول وهلة أنه انتهى وأصبح جزءا لا يعود . ولكن هذا غير حقيقي؛ فالشاعر حينما ينهض لكي يتذكر الأطلال يجد الماضي حياً لا يزول . ذاكرة المجتمع – كما يراها الشاعر – قوية حساسة ، وبعبارة أخرى إن الشاعر موكل من قبل المجتمع في الاحتفال المستمر ببعث الماضي . وكأنما المجتمع الجاهلي كله يقوم بشعائر واحدة ، وكأنما يشارك أفراده جميعا في صلاة واحدة ، كأنما يرتلون على الدوام أغنية الماضي ؛ فالماضي في ذهن المجتمع حيٌّ لا يموت . ومن أكثر الأشياء بعثا للتأمل حرص جماعة معينة هي الجماعة العربية قبل الإسلام على التذكر ، واعتبار هذا التذكر نقطة بدء كل تأمل ومبتدأ كل رغبة من الرغبات .

الماضي – في هذه الحالة – ليس جزءا من الزمان يأسى المرء على فقدانه ، أو يفلت من قبضته ؛ فلا يبقى أمامه إلا حدة الوعي وأساه وتوتره : هذه النظرة ربما لا تكون صادقة تماماً في ضوء التفصيلات الكثيرة التي نراها أمامنا في هذا الفن ؛ ذلك أن هاهنا صوراً متكررة من حقها أن تتكامل في أذهاننا لأنها منسجمة الدلالة يغذي بعضها بعضاً . ولنضرب الأمثال : لدينا صورة « مراجيع وشم في نواشر معصم » ، ومعناها واضح ؛ فالوشم صورة مجددة وليس صورة بالية . وكلما عرض لها البلى أتيح لها أن تنبعث وأن تتجدد . وهذا الوشم ليس أمرا موقوفا على شاعر دون شاعر ؛ فهو جزء من الميراث الذي وجدنا الشعراء يحتفلون به غاية الاحتفال . ألم تر إلى لبيد يقول :

أو رجع واشمة أسف نثورها   كففاً تعرض فوقهن وشامها .

فهنا أيضا شبه الأطلال – كما يقال – بعد دروسها بتجديد الوشم ،وغادت الأطلال كما عاد الوشم . وإلى جانب هذه الصورة الشائعة صور أخرى لا تقل

أهمية عنها يتداولها الشعراء أيضا . من هذه الصور ما نجده في قول زهير :

بهــا العين والآرام يمشين خلفــــة وأطلاؤها ينْهضْن من كل مَجثِمِ

ويقول امرؤ القيس شيخ الشعراء :

تــرى بَعَر الآرام في عَرَصَاتهــا وقيعــانهــا كأنه حَبُّ فُلْفُلِ

وهذا البيت يشبه بيت زهير الذي يراه النقاد رائعا ، لكن هناك قدراً من التفاوت بينهما . كلاهما يقول إن الديار لم تعد وحيدة موحشة . ولكن بيت امرىء القيس يستوقفنا على الخصوص عند فكرة الحَب ، وهي تعبر عن رغبة لا شعورية — غالبا — في إنبات حياة جديدة ، ويحاول امرؤ القيس — بعبــارة أخرى — أن يتصور الحياة طبقات يختلف بعضها عن بعض . فذكر الحب — إذن — يمكن أن يدل بإيماءة غير بعيدة تماماً على هذه الرُتب : فالحياة متداخلة الرتب ينفذ بعض طبقاتها في بعض ، ويؤدي كل نمط منها إلى ما عداه ، ومن ثم تكون الآرام طبقة من الحياة تؤدي إلى طبقة أخرى تغيب في أثنائها . وإذا وقفنا أكثر من ذلك عند بيت زهير وجدناه يعبأ على الخصوص بأن يقول إن الظباء يخلف بعضها بعضا . إذا مضى قطيع منها جاء قطيع آخر ، أما أولادها فتنهض من مرابضها لترضعها أمهاتها . ولذلك كانت فكرة الأمومة قلب هذا البيت . والأمومة هي رديف ذلك الإنبات الذي يتخيله امرؤ القيس؛ أو هي صنو فكرة الربيع — ربيع الحياة — فانظر إلى هذا « الربيع » الذي « ينهض » على حد تعبير زهير في ذلك الطلل المجيد . وليس النهوض إلا أمارة البعث الربيعي الذي نزعمه . ومع ذلك فالبعث صورة من النظام الذي تتوالى فيه الظباء كما يتوالى الليل والنهار ، ومن ثم تبدو الأبقار والظباء وأولادها في بيت زهير أدوات لتحقيق مبدأ عظيم .

وهناك انتقال آخر في معلقة طرفة حول هذا المعنى ، وإن كان أكثر خفاء ؛ فهو بعد أن يتحدث عن الأطلال ، ويشبهها بالوشم في اليد أيضا

ينتقل إلى الحبيبة التي تشبه الظبية . ولننظر إلى بعض الأبيات :

لخولــةَ أطلالٌ ببُرقــةِ ثَهْمَــدِ
تلوح كباقي الوَشْمِ في ظاهر اليد

. . . .

. . . .

. . . .

. . . .

وفي الحيِّ أحْوَى ينْفُضُ المرْدَ شادنٌ
مُظاهِرُ سِمْطَيْ لُؤلُؤٍ وزَبَرْجد

يقولون في شرح هذا البيت « وفي الحي حبيب يشبه ظبياً أحوى في كحل العينين وسمرة الشفتين ». إن ظاهر الأبيات يوحي أن طرفة ينتقل من موضوع الأطلال إلى موضوع الحبيبة الجميلة . ولكن لكل ظاهر باطنا ؛ ذلك أن شعراء الجاهلية – كما قلنا – يحرصون على « إحياء » الطلل ، فالظبية في كلام طرفة عالم يتداخل فيه الطلل والحيوان الجميل والإنسان المحبوب . وما ينبغي أن يخدعنا ما نسميه الانتقال ، ولعل فيما زعمناه الآن حين تحدثنا عن بيت زهير بعض الضوء على هذه الصلة الضمنية التي سنشير إليها بعدُ حين نفرغ لمعلقة طرفة .

وإلى جانب الوشم المجدد ، والخَب ، والآرام هناك أيضا فكرة الكتابة المجددة . وقد مر بنا ما يقول لبيد في البيت الثاني :

فمدافع الريــان عري رسمها خلقاً كما ضمن الوحيّ سلامها

فهذه الآثار – فيما يقول الشراح – باقية كالكتابة في الحجر لا تزول . وهناك صورة أخرى هي صورة الرياح والسيول التي تجلو عن الطلول التراب . ومنذ القدم قال امرؤ القيس :

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل

ويعلق الزوزني على البيت فيقول :

لم تذهب آثار الديار لأنه إذا غطتها إحدى الريحين بالتراب كشفت الأخرى التراب عنها . وهناك احتمالات أخرى في هذا المقام، ولكن يعنينا أن ننبه إلى فطنة النقاد القدامى لمرامي الشاعر القديم بوجه من الوجوه . وهذه الريح تشبه السيول التي ذكرها لبيد حيث يقول :

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامها

أي أن السيول كشفت عن أطلال الديار فأظهرتها بعد ستر التراب إياها .

ولنلاحظ أولا قبل الخوض في دلالة هذه الصور أن الديار باقية وأن الأطلال أو الرسوم أو الدمن تكاد تنافس في قداستها صورة الديار الأولى . وهذه القداسة يعبر عنها الشاعر من خلال الرموز التالية :

(١) الوشم المجدد (٢) الكتابة الباقية على الحجر (٣) الظباء والأطلاء التي انتشرت في الطلل (٤) السيول والريح : تلك القوى غير الإنسانية التي تتعاون جميعا من أجل الكشف عن الأطلال . هذه الصور متقاربة الدلالة

كما قلنا – يكمل بعضها بعضا ، وتنتمي إلى نظام واحد . كلها تتعاون على أن تبعث الديار ، وعلى أن تصبح حية لا تموت . هذه الفكرة اليسيرة شديدة الأهمية لأنها تعدل مفهوم البكاء الذي نتذكره حينما نقول مع امرىء القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

هذه الصور أصبح الماضي في ظلها حاضرا لا ينقطع ، ولا شيء يفنى تماما ، فالحياة يصنع ماضيها حاضرها ، وهي آمنة أو تكاد تكون آمنة . تتغير صورها حقا ، ولكن مبدأها لا يزال باقيا ، وجذوتها ما تزال مشتعلة . هذه الفكرة – كما قلت – تغير مفهوم البكاء . فالبكاء – هنا – ليس حزنا

سلبيا عاجزا ، وليس هزيمة أمام الموت ، فالحياة يمكن أن تظل منتصرة . ووظيفة عقل الشاعر في هذه الحال وظيفة إيجابية ؛ فهي دعوة غامضة إلى تغيير النظر إلى الماضي ، أو دعوة إلى مبدأ استمرار الحياة من حيث هي نشاط وفاعلية . هناك قوة خفية للحياة تخدمها ، الريح والسيول في خدمة الأطلال لكي لا تزول . كذلك الإنسان نفسه هو أداة الحياة الكبرى ، يحقق لها أكبر الانتصارات . الأطلال « أشبهت » الوشم والكتابة . والكتابة هي ذاكرة الإنسان وماضيه . فالكتابة مجددة لا تزول وكذلك الماضي لا يزول . الماضي زمن ذو طابع متناقض : يقف الإنسان أمامه عاجزاً ، وبعبارة أخرى يبدو معاكساً لشعوره بحياته من حيث هو فرد ، ولكنه من جهة أخرى ذو طابع خلاق . ومن الممكن أن يتصور ما فيه من طاقة الحياة . وقد حرص الشاعر على إبراز هذه الطاقة في أشكال متنوعة ، ومن ثم بدا الفناء السطحي أو الفردي جانبا جوهريا من عملية تطور إبداعي ، ولا شيء أدل على هذا الإبداع من فكرة الكتابة والوشم ؛ فكلاهما تعبير عن حفظ الحياة وإحالة أحداثها المتغيرة — على الدوام — إلى رموز باقية . وما يبدو — إذن — في الصور التي أشرنا إليها من شبه التجريد — ضروريٌ من أجل السيطرة على تيار الإحساس المتصل ، وهو أدل الأشياء على أن العقل يستطيع أن يتصور فكرة الحياة كرمز يزول فيها الفردي الفاني من أجل الكلي أو المثالي : ذلك الذي تومىء إليه فكرتا الوشم والكتابة .

أضف إلى ذلك أن الشاعر تخير من العناصر الباقية النؤى والأثافي : كل شيء يقبل الزوال إلا حجارة القدر وموضع حفير الماء ، وهما معا آثار فعالية الإنسان . ومن ثم كان هذا المعنى الغريب وهو أن ما نسميه الزمن تستطيع فعالية الإنسان أن تقف في وجهه ، وتتكامل العناصر — جميعا — على نحو ما بينا في الصور السابقة من أجل أن تكشف حرص الشاعر على مواجهة فكرة الدمار ، وتحدي العبث بحياة الإنسان . فالشاعر يرى أن نقطة الانطلاق الحقيقية هي إعادة النظر في مفهوم الماضي ، ويرى — كذلك — أنه لا يمكن

أن يثْرى مفهوم الحياة إلا إذا بدأ من نقطة قديمة : وكلما كانت عريقة في القدم أعان ذلك على فكرة البعث . فالماضي ليس أصم ، وإنما هو زمان مفتوح منطلق بـنّاء .

وهناك شواهد كثيرة تدل على وجاهة هذا الفرض . ومن المحتمل إذن أن نقول إن الطلل هو رمز الزمن الذي يتسم — رغم ما يشوبه من قسوة المضي والانفلات — بالإيجابية الواضحة . الطلل ليس قيداً ولا نقصانا ولا إشكالا مغلقاً في حياة الإنسان . ذلك أن من الممكن أن يعود وأن يبعث من جديد . وهكذا يقول كل شاعر إن لي طللا أنتمي إليه ، يريد أن يقول إن جذور الحياة عميقة ، ومن ثم يمكن أن تكون الشجرة وفروعها عالية . ولكن الفروق بين الجذر المختفي تحت الأرض والساق والأوراق البادية المتطلعة تخدع العين عن حقيقة الصلة بينهما . ولا بد من عملية « دفن » وتضحية من أجل الازدهار .

هذا الطلل ينبغي أن ينظر إليه على أنه بحث عن عناصر الحياة أو بتعبير أدق قليلاً عن مشكلة النمو ، ومشكلة النمو تعني مشكلة الصلة بين الماضي والحاضر . وسرعان ما يصبح الماضي — الذي يتحدث عنه الشاعر — حاضرا متوثبا ؛ فالماضي يأخذ شكل وثبة . والطلل أقرب إلى فكرة الوثبات المستمرة من الماضي إلى الحاضر — وفكرة « ما حدث » أو « ما كان » أبعد الأشياء عن الانعزال والخواء وبعد المسافة . وليس أدل على ذلك من معاودة تذكر العناصر السابقة ، وكل شاعر — على التقريب — يقول مع زهير :

فلما عرفت الدار قلت لربعها   ألا انعم صباحا أيها الربع واسلم

كل شاعر حريص على معرفة « الربع » ، وكل شاعر حريص على أن يقدم الإنسان نفسه فداء عملية المعرفة . وكأنما يجثو تحت أقدام الربع ، وكأنما تفنى حياته — كفرد — في حياة الربع ، وهذا ما قلنا عنه إن الفرد يهب نفسه للكل الذي يريد أن يستوعبه ، لهذا العود الأبدي ؛ لهذه الجذوة المقدسة المشتعلة أبداً . وبعبارات أخرى يسيرة يعتقد الشاعر أن الموت لم يأخذ ط نقه إلى

الربع ؛ فهو ما زال حيا . والحياة — إذن — من الممكن أن تنبثق — دائما — إذا عني بها الإنسان ، وأولاها مشاعره ، وأخلص لها الصلاة ؛ وكان قلبه مملوءاً بحبها والتفاني في سبيلها . إذا كان الموت أقرب ظهوراً فالحياة أعمق منه جذوراً . ولكن ملاحظة الحياة تحتاج إلى بصيرة أعلى وأكثر نفاذاً ؛ فسكنى الأبقار والظباء وأولادها في هذه الأطلال أقرب إلى فكرة الدمار والعدوان. ولكننا إذا دققنا قليلا وجدنا في هذا النحو من التشاؤم والانهزام — أفقاً ضيقاً محصوراً في مبدأ الأثرة والعجز عن الاستيعاب . فالحياة مبدأ أعلى من أن يملكه ويدعي القربى لديه إنسان دون إنسان أو كائن دون كائن . إن الأفراد — من أي نوع يسقطون — ولكن النوع خلاق معطاء ولود .

وإذا كانت جاذبية الموت قوية — كما يقال — فإن الشاعر كان حريصاً — كما رأينا — على أن يذكر أسماء الأماكن التي تضم الأطلال ، أو تنتقل إليها الهوادج . هذه الأماكن فيما يقول جمهور الباحثين ترتبط في أذهان الشعراء بتجارب شخصية . ولندع فكرة التجارب الشخصية التي تشبه المطية الذلول . ولنقل إن الشاعر يبدو كأنه يعوذ الأماكن من الشر . ذكر الأماكن ضرب من الرقي ، وإلحاح الشاعر عليها يمكن أن يفهم على أنه نوع من توقي فكرة الشر . إن الإنسان يلجأ إلى فكرة العدد حين يشتد حرصه . وكذلك يفعل الشاعر . يقول الشاعر : يعنيني كل مكان ، ولا يعنيني مكان بعينه أو فرد بعينه . تعنيني فكرة الأرض أكثر مما يعنيني واد دون واد أو ماء دون ماء . فالشاعر يثب من مكان إلى مكان لأنه يواجه — في إصرار — الشعور بالعزلة ، فضلاً عن أن المكان يعتبر — عنده — بؤرة انصهار الزمان . ولا يمكن أن نغض النظر عن مثل هذه العلاقة الافتراضية بين المكان من ناحية وفكرة المضي من ناحية أخرى . فالمكان كفيل بأن ينتقم — للشاعر — من هذه الفكرة . وبعبارة أخرى يصبح المكان مرادفاً للجهد الإنساني المقيم الذي يعتبر الزمان بالنسبة له عرضا من الأعراض .

وربما يكون مصطلح بكاء الأطلال — من أجل هذا — محتاجاً إلى شيء

من التحديد . ويمكن أن نلتمس هذا التحديد بطريقة سلبية حين نذكر الشعور الذي عبر عنه أبو العلاء بعد قرون حين قال :

أمس الذي مر عـــلى قربـــــه يعجز أهل الأرض عن رده

ففي مثل هذا النظر يكون الأمس وهو التغيير فكرة تتحدى الإنسان ، فلا يستطيع أن يقهرها أو يعلو عليها وبعبارة أخرى يبدو الأمس — أو الزمان — غير مبال بالإنسان ، ومن ثم يشكو أبو العلاء هذا التعاكس بين الزمان والإنسان . ولكن الشاعر الجاهلي يرى في الزمان مادة التغيير ، ويرى أن الطلل — ذاك الأمس — هو مبدأ النمو . ولذلك لا نرى ما يشبه الشعور بالهزيمة والتضاد ، بل يبدي الشاعر نحو الزمان صداقة غريبة الوقع على عقول الذين يتحدثون عن الشعور بالقدر قبل الإسلام . وهكذا يمكن أن نقارن بين مفهوم أبي العلاء ومفهوم الشاعر الجاهلي لنرى نصرة الإنسان حين يتاح له أن يربط بين التغيير ومبادىء النظام الوجودي . ولذلك أرى أن البكاء الذي يتحدث عنه الشاعر الجاهلي مختلفٌ عن الشعور العلائي . وربما يكون من دلائل الاختلاف استعمال فكرة التبصر عند كثير من الشعراء . وقد مضى قول زهير :

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن تحملن بالعلياء من فوق جرثم

ولهذا التبصر مدلول ذو شأن . ونحن لا ننكر أنه يختلط بعاطفة تشبه الحزن أو الإشفاق . ولكنه ليس حزناً ضريراً ، بل هو أقرب إلى النور والتفتح والإشراق . وللحزن إشراقات غير قليلة ينبغي ألا تكون موضع إنكار . والتبصر — الذي يتحدث عنه الشاعر — يعقم فكرة البكاء أو ينقح مدلوله ويوجهه إلى حيث يريد . أو لنقل إن الكلمتين تعطى إحداهما للأخرى . كذلك نلاحظ أن التبصر هو في هذا المقام إعمال القلب ، ولكن القلب لا ينشط (إذا استعملنا هذا اللفظ للتعبير عن التعقل والتفهم) بمعزل عن عاطفة مهمومة أقرب إلى الشعور بمسئولية الموقف الذي يعالجه . إن زهيراً

يحس بالحاجة إلى التبصر لأنه في مقام تأويل فكرة الطلل . وهل هناك فروق حادة بين الظعائن والطلل . تعود الشراح أن يقولوا في هذا الموضوع إن الشاعر يزعم أن الوجد برّح به ، وأن الصبابة ألحت عليه حتّى ظن المحال لفرط حبه ؛ إذ لا يستطيع أن يراهن بعد مضي عشرين سنة . وهكذا يفرّقون بين فكرة الطلل وفكرة الظعائن ، وهي تفرقة تبدو — أول وهلة — طبيعية ومعقولة . ولكن من الممكن أن ينظر إلى الموضوع من زاوية أخرى بحيث نقول إن الظعائن جزء من تأويل فكرة الطلل ؛ وما يراه الشاعر طللا يصبح بعد قليل ظعائن تمشي وتتحرك وتلم بمواضع معينة . ولعل هذا من قبيل الفرض السابق الذي اعتمدنا عليه . لقد افترضنا أن فكرة الإحياء من الأفكار المناسبة ، فالظعائن في هذه الحال مظهر الحياة الجديدة . الظعائن تسير ، وكأنها ولدت من الطلل نفسه ؛ فالطلل أشبه الأشياء بفكرة الأم الولود التي ينبثق عنها أبناء كثيرون ؛ فالأبقار والظباء والظعائن أسرة واحدة . ولكن لا أحد يدري — تماما — هل يعرف هؤلاء الأبناء بعضهم بعضاً ؟

إن من الممكن الذهاب إلى هذه الفكرة ، وبعبارة أخرى تصبح مسألة الظعائن مظهر النمو المثير الذي أصاب الطلل — ولكن رؤية هذا الانتماء تحتاج إلى بصيرة كما يقول الشاعر. ولم يكن زهير وحده هو الذي يستعمل هذه الكلمة ، وإنما ذهب هذا المذهب شعراء آخرون ؛ ويمكن أن نقول إن علاقة الانتماء من أخفى العلاقات وأكثرها تعقيداً ، والذي يبدو هو أن الظعائن بالنسبة للطلل مثل الذرية بالنسبة للأم. ومن أجل ذلك يصبح الطلل — كما قلنا — كالأم الولود التي لا يجف خصبها . وهذا الخصب ذو صور متعددة متحركة وساكنة ، كالحروف والنقوش والظباء والنساء . ويبدو الطلل كأنه منبت ثقافة ؛ منبت الوعي وإدراك الماضي في مضيه واستمراره معاً ، منبت الحاجة إلى تثبيت مركز الإنسان وسط الوجود عن طريق الكتابة . منبت إدراك قوة الخلق التي يمكن أن يتمتع بها الطلل : الطلل هو النبع الثر الذي وَلّد الظعائن . والظعائن نساء لا يراهن المرء ، شخوصهن مخبأة خلف الأنماط والأستار . ولكن الشاعر

يبحث عنهن وقد سرين في أنحاء الجزيرة ينشرن ما يشبه الود والسلام . ومن ثم تكاد تلك الظعائن تنافس فكرة الأطلال ذاتها . وغالباً ما تسير الظعائن محفوفة بما يشبه الجلال . ولكنها محفوفة أيضاً بما يشبه الغموض .

بكرن بكـــوراً واستحرن بسحرة
فهن ووادي الرس كاليد للفم ،
وفيهـــن ملهـــى للطيف ومنظـــر
أنيق لعـــين الناظـــر المتوســـــم

لنلاحظ أنهن بدأن السير سحراً ، وأن الانسان لا يسعه إلا أن يتوسم الرؤية . والتوسم — والعبارات الدالة عليه — كثيرة في الشعر الجاهلي . ولنتذكر — كذلك — التبصر وقول الشاعر هل ترى واستعمال صفة اللطيف . كل هذه العبارات تساق في مجال فكري متقارب ، وتساعد على خلق حالة من التنبه والإثارة اللازمة لإدراك شيء غريب يعلق بهؤلاء النساء . يقول الشاعر وهن قاصدات لوادي الرس لا يخطئنه . ولكن من الفهم النثري الساذج أن نقول وهن يشبهن اليد القاصدة للفم لا تخطئه . ومن الممكن أن نلاحظ أن النساء يغبن في وادي الرس ، ومن ثم تكتمل عناصر الغموض الذي نشير إليه . ولا أحد يستطيع أن يراهن ؛ فليس أمامه إلا أن يتأمل لعله يرى أثارة يسيرة تشبه ما نرى في عالم الناس ، ولكنها ما تلبث أن تغيب عن العين . ولكن القلب مقتنع بوجودهن ، لا يخالطه في ذلك شك . وقد تظهر الظعائن في شكل آرام وظباء ، وقد تظهر في شكل يشبه اليد ؛ فهي — على كل حال — طاقة غريبة أو لنقل هي روح غريبة ولكنها أليفة . هذه هي الروح التي لا تسكن ولا يحتويها الطلل وإن كانت عنه صدرت . هذه هي الروح التي تمثل أعلى ما يمكن أن يصدر عن فكرة البعث .

وفي وسعنا أن نمضي فنؤيد هذا الفهم ، وأن نذكر مزيداً من الصور أو الاستعارات بمعناها العام . وقد ذكرنا — من قبل — أن الشعراء كادوا

يتفقون على الربط بين الهوادج على الناقة، وقد سارت في الطريق، وفكرة السفن تمضي في الماء. يقول طرفة:

كأن حدوج المالكية غُدْوَةً
خلايا سَفِينٍ بالنواصفِ من دَدِ [1]

عَدَوْلِيةٌ أو من سَفِينِ ابن يامنٍ
يجُورُ بها الملاّح طَوراً ويهتدي [2]

ويقول مرقش الأكبر:

لِمَنِ الظعْنُ بالضحى طافِياتٍ
شِبْهُهُا الدَّوْمُ أو خلايا سفين [3]

ويقول المثقب العبدي:

وهن كذاك حين قطعن فَلْجاً   كأن حُمولَهُنَّ على سَفِين [4]

وعلى هذا النحو مضى الشعراء يتعارفون على فكرة السفن كما يتعارفون على فكرة النخيل. يقول المسيب بن علس:

ولقد أرى ظُعناً أُخَيِّلُها   تُحدَى كأن زُهَاءها نَخْلُ

ويقول المرقش الأكبر:

بل هل شَجَتْكَ الظعْنُ باكِرةً   كأنهن النَّخْلُ من مَلْهَمْ [5]

---

(١) الحدج: مركب النساء. الخلية: السفينة العظيمة. النواصف: الأودية الواسعة. دد: اسم وادٍ أو بمعنى اللهو.

(٢) عدولى: قبيلة من البحرين. ابن يا من: رجل من أهلها.

(٣) الدوم: شجر.

(٤) فلج: طريق أو واد. الحمول: الهوادج. السفين: جمع سفن.

(٥) ملهم: أرض باليمامة.

وهناك صور أخرى غير قليلة مشتركة بين الشعراء ، نذكر منها صورة السراب . ولأمر ما كان الشعراء حريصين على أن يجعلوا السراب في صحبة الظعائن . يقول لبيد :

حُفزَتْ وزَايلَها السراب كأنها أجزاع بيشةَ أثلُها ورِضامُها [1]

ونحن لا نرى – كما قلنا – للنساء وجهاً ، وإنما نجد الشاعر يذكر الثياب التي تنشر على الهوادج . وقد يتفنن في وصف نقشها والأهداب المتدلية منها . وقل أن يُغفل الشاعر ذكر الكِلَل والأهداب . وقد يقول الشاعر في هذا المقام إنها تشبه لون الدم . يقول زهير :

علون بأنماط عتاق وكلة وراد حواشيها مشاكهة الدم

ومِن ثم تنوشها الطير ، وكانت فكرة الحمرة في معرض الكلل من الأفكار المستحبة لدى الشعراء ، وفي وسعنا أن نقرأها في مثل كلام علقمة ابن عبدة حين يصف البسط التي تغشي الهوادج ، وقد وشيت بضروب من الوشي ، ويلفته ما لفت أكثر الشعراء ، فيذكر صورة الطير تلمح الهوادج فتظنها لحماً فتقترب منها وتضربها بجناحيها :

رد الإماء جمال الحي فاحتملوا فكلها بالتزيديات معكوم [2]
عقلا ورقما تظل الطير تخطفه كأنه من دم الأجواف مدموم [3]

مثل هذه الصور خليقة أن تكون موضع اهتمام القارئ وبخاصة الأثواب

---

(١) حفزت : دُفعت . زايلها : فارقها . الجزع : منعطف الوادي. الأثل : شجر . الرضام : الحجارة العظيمة .

(٢) رددن الجمال من الرعي للاحتمال . التزيديات : ثياب منسوبة إلى تزيد بن حيدان . المعكوم : المشدود بثوب .

(٣) العقل والرقم : ضربان من الوشي فيهما حمرة ، فالطير تضربها تحسبها من حمرتها لحما . مدموم : مطلي .

القشيبة التي يذكرها زهير في معلقته ، ويربط بينها وبين فكرة الناعم الطيب العيش . وقد درج الباحثون ــ كما قلت ــ على أن الشاعر الجاهلي لا تعنيه غالباً عاطفة شخصية ، فليس بينه وبين الظعائن صلة من حب ونحوه ، ونحسب أن هذه الطريقة في قراءة الشعر لا تصل إلى كثير ، فسواء لدينا أكان الشاعر ذا ود خاص أم لم يكن . إن لدينا أفكاراً خاصة تتردد بوضوح . ومن حق هذا التردد أن يكون له معنى ، ولو كان غامضاً . وبعبارة أخرى إن أسئلة كثيرة تشحذ الذهن في مجال الظعائن على الخصوص بصدد الصور التي آثرها الشاعر . ولنضرب بعض الأمثلة . إذا افترضنا أن الشاعر يقول إن الظعائن تشبه السفن فكيف نفهم هذا الربط . من الواضح الذي لا يحتاج إلى تمهل أن الإبل تسير ــ وعليها الهوادج ــ عالية وهابطة تميل يميناً ويساراً ــ كما يقال ــ وهذا قد يشبه السفن ، كما قد تشبه حركات أعناق الإبل ــ في ذاتها ــ مقدمات السفن وحركتها . أي أن هناك علاقة بين حركة الإبل والهوادج وحركة السفن فضلاً على أن الهوادج عظيمة في مرآها كالسفن . ولكن يبقى ــ بعد ذلك ــ أن نسأل كيف ألح الشاعر على فكرة السفينة والبحر . كيف كانت فكرة السفينة في البحر ذات أهمية خاصة . أليس دوران فكرة في الذهن أو تداعيها دليلا على أن لها علاقة بشخصية المتكلم وأهدافه . أليست هذه العلاقة مصدر الانتباه إلى مـــا نزعمه من وجود تشابه في المنظر . إن وجود فكرة السفينة في ذهن العربي القديم لا يفسره ــ فحسب ــ ملاحظة الشبه بينها وبين الهوادج . وما دامت السفن قفزت إلى ذهن الشاعر واسترجعها الشعراء جميعا فلا بد أن يكون لذلك مغزى . ولا بد أن يبحث هذا المغزى بمعزل عن الصلة والتقارب بين عظم الهوادج وعظم السفن . وهذه الناحية مهمة في منهج الدراسة ؛ فالصورة التي تعلق بذهن الشاعر يعنيه أمرها بوجه من الوجوه ، وهي تشير ــ بطريقة ما ــ إلى أهدافه أو مخاوفه .

ولا يسع المرء ــ مهما يتعجل ــ أن يتجاهل الحلم الغامض الذي يشيع فيما نسميه حركة الظعائن . هذا الحلم يتعلق بالبحر وركوب المخاطر فيه أو

يتعلق بفكرة الرحلة البعيدة التي يحقق المرء من ورائها مغانم أساسية . وهكـذا نجد الظعائن تسلم الشاعر إلى التفكير في أشياء لا تقل عنها أهمية . ويجب ألا ننسى أن السفينة ترمز – دون تكلف – إلى تحول خطير في الشخصية . فالتحول ملائم أشد الملاءمة لفكرة الروح العظيم التي أشرنا إليها حين أخذنا نتقصى بعض العبارات في شعر زهير خاصة . وإذا نحن دفعنا عن عقولنا طريقة البلاغة العربية في الفهم أمكننا أن نقول إن الظعائن أقرب إلى قيادة هذه السفن وتوجيهها . فالروح العظيمة لا يمكن تصورها بمعزل عن رحلة في البحر : هذه الرياضة التي تثقف النفس وتهز بعض أركانها . فالروح العظيمة روح مهاجرة أو مرتحلة . وركوب البحر أهم العلامات وأوضحها على الرغبة الكامنة في النمو .

إن فكرة السفينة إذن لا تقل أهمية عن الظعائن ، وربما يصح لنا أن نقول إن تخيل الظعائن في سفن ضرب من الرؤى الجماعية التي تدل على مخاوف الجماعة وآمالها حين تفكر في الانتقال من طور إلى آخر في الحياة . والحقيقة أن لدينا شواهد أخرى تعزز الزعم بوجود حلم مشترك بين أذهان الشعراء . ونحن لا ندعي أن الشعراء كانوا يرغبون في شيء رغبة واعية معينة ولكننا نزعم فحسب أن فكرة السفن تحتمل دلالات متنوعة من بينها هذه الرغبة غير الواعية – إن شئت . وما أكثر رغبات الإنسان التي لا يعيها ، ولكنها مع ذلك موجودة تدفعه وتؤثر في مجرى تفكيره . وإلى جانب السفن ارتبطت الظعائن بفكـرة النخيل ، وهذا الارتباط يتيح لفكرة الظعائن أن تضفي شيئا عليها ، وليست العلاقة بين الصورتين في مثل هذه الأحوال من قبيل التجاور السطحي الـذي يسميه – في الاصطلاح – باسم التشابه . ومغزى ذلك أن صورة النخيل تتحرك – حركة ضمنية – في صحبة الهوادج . ولم تعد النخيل مقصورة على أماكن قليلة ، بل تفرقت وسارت حيث تسير الظعائن ، وأصبحت مرادفة لفكـرة البشرى والنبوءة الطيبة ، وهكذا ينشط عقل الشاعر في عالم غريب عن عالمه الواقعي المحدود – عالم خيالي أشبه بالأماني أو رايات النصر التي تلتبس – حقاً – بالنخل الذي يتوارد على ذهن الشاعر دون سأم . ولا شك أن النخل يؤثر في

مضمون البحر ، ويتفاعلان معاً لينتجا مزاجاً من المغامرة الحادة المتوترة والحياة الوادعة الهانئة ، وهذا المزاج الذي لا يخلو من التوتر يلقي بعض الضوء على فكرة السراب . وقد تبدو هذه الفكرة غريبة أول الأمر ، ولكنها دائبة في عقل الشاعر أيضاً ؛ وقد يعزى ذلك إلى إرادة الغلبة وتمثل المكاره التي ترتبط بكل حلم ممتع جميل .

هذه رؤى لا تخلو من الضباب ولكنها عزيزة مفضلة . وكل ما بين أيدينا من عناصر يمكننا — دون مشقة كبيرة — من ملاحظة التكامل القائم بينها . ولننظر — مثلاً — إلى الهوادج مغطاة بثياب جديدة حسنة المنظر جيدة النقش . ولكنها « حجب » تحول دون التطلع إلى الظعائن . فالظعائن اكتسبن من هذا الوصف — شيئاً غير قليل ، وأصبحن أقرب إلى الأسرار التي تتجاذب العين أو العقل . فالثياب من حيث هي زينة قد تشغلنا بجمالها أو كرمها ورقتها كما يقول الشراح أحيانا . ولكننا ما نلبث أن نفطن إلى حقيقتها ؛ فهي حجب مانعة من ملامسة السر والاقتراب منه . إن اختفاء الظعائن ذو مغزى ؛ فلا بد من استبقاء الحماسة لهذا السر ، ولا يمكن أن تبقى الحماسة مشتعلة إلا إذا غابت الصورة عن العين ؛ ولكن الظعائن بفضل هذه الأنماط والأستار محسوسة وغير محسوسة ، حاضرة وغائبة ، تتجسد في مظهر من الزينة والبهجة ، ولكن حقيقتها متعالية . أرأيت إذن إلى هذا السر المأمول .

وأعجب الاشياء أن الطير تحف بالظعائن وتضربها — فيما يقول الشراح — لأنها تحسبها لحماً ، وهذا النوع من النثر سخيف ركيك ؛ ولا بد لنا أن نتأمل في مادة هذه الثياب ، ومادتها غريبة حقاً لأنها مصنوعة من الدم الذي يجذب اليه الطير . ومن الواضح أن فكرة الظعائن — ذلك الأمل الذي زعمناه — لا تتصور في ذهن الشاعر بمعزل عن القتال . حقاً إن الظعائن لا تبدي — في الصورة الماثلة — مخاوف واضحة . ولكن للصورة أغواراً بعيدة ، ومناوشة الطير لا تخلو من بعض المخاوف والوساوس . ويمكن أن نذهب إلى توضيح ذلك قليلاً بالإشارة إلى بعض آيات القرآن الكريم في سورة يوسف : « يا صاحبي السجن أما أحدكما فيسقي ربه خمراً ، وأما الآخر

فيصلب فتأكل الطير من رأسه ، قضي الأمر الذي فيه تستفتيان » . كانت هذه إجابة يوسف عليه السلام في تأويل حلمي صاحبيه في السجن : « ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني أراني أعصر خمراً ، وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزاً تأكل الطير منه، نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين ». فالرغبة التي تمثلها الظعائن تعترضها عقبات ، بل هي رغبة في التعرض للصراع والعدوان والموت . ولذلك لا يمكن — في زعمنا — أن تبرأ الصورة — تماماً — من معالم القلق ، وإن كان هذا القلق — فيما يبدو — بناءً ذا طابع صحي لا نسب بينه وبين الهرب والخوف العميق : فالطير تناوش الظعائن ولكن الظعائن تسير ، وكل شيء يدل على أنها تمر في الطريق . ولا أحب أن أمضي إلى أبعد من ذلك في تحليل هذه الصورة المهمة ؛ فكل ما يأتي بعدها يزكي هذه الاحتمالات . ولكنني أشير — على عجل — إلى اختلاط « الطير بالظعائن » وهو اختلاط مثير للذهن ، فالطير تنتمي إلى عالم غير عالم الظعائن . ولذلك نستطيع أن نستنتج شيئاً عن طبيعة هذه الرغبات ، وأيسر ما يقال في ذلك أن الشاعر ليس راضياً تماماً عن تلك الظعائن التي تمثل فكرة الحياة الواقعية في الجزيرة . إن إرادة التغيير النفسي تناوشه بين وقت وآخر كما تناوش الطير الظعائن .

وقبل أن أترك الظعائن والأطلال أستأذنك في أن تقف معي عند بيت آخر من أبيات طرفة، وقد عرفنا كيف (شبّه) طرفة الظعائن بالسفن . ولم يكتف طرفة بهذا الجمع الساذج بين الفكرتين فمضى يقول :

يَشق حبابَ الماء حَيزومُها بهـــا   كما قسم التُربَ المُفايلُ باليـــد

والفيال — كما يقول ابن الأنباري — ضرب من اللعب وهو أن يجمع التراب ، فيدفن فيه شيء ، ثم يقسم التراب نصفين ، ويسأل عن الدفين في أيهما هو. ولكنه يقول في البيت شبه شق السفن الماء بشق المفايل التراب المجموع بيده ، ولا يزيد على ذلك شيئاً نافعاً . وأظنك توافق على أن المفايلة ليست بعيدة عن فكرة المغامرة التي أشرت اليها . واللعب هو بحث الإنسان عن أهدافه

المضمرة في نفسه دون أن يشعر بوطأتها وقسوتها ومطالبها . أعني أن اللعب لا يفترق كثيراً عن المطالب التي تهم الإنسان ولو كانت غامضة الملامح . ونحن ما نزال أمام هذا النوع من التفكير الذي يتألف من السفن ، وركوب البحر ، والطير والنخيل . كل هذا ضرب من المفايلة . ولذلك كانت كلمة المفايل أخطر الكلمات شأناً في بيت طرفة . ولنلاحظ — على الخصوص — فكرة البحث عن الدفين التي نعبر عنها في مقام تجريدي بمثل قولنا سبر أغوار النفس لمعرفة مـــا يكمن فيها . ولنلاحظ أيضاً المظهر العام لسير السفينة أو تحقيق الرغائب . فقد شاء الشاعر العظيم أن يعنون له بفكرة اللعب أو البحث عن الدفين في صورة اللعب . واللعب أداة واضحة لتحرير النفس من المخاوف والصعوبات عـــن طريق التمثيل الرمزي لها .

الفصل الثالث

البَطَل

وموضوعات الأدب الجاهلي كثيرة ، ولكنها قابلة للترابط . ولا يمكن أن يستقيم الفهم إذا لم يشق القارىء على نفسه بالبحث عن التماسك أو الترابط الممكن بين معارض التفكير التي يتناولها الشاعر . ومغزى التفكير لا ينفصل عن ارتباط أجزائه . وهذه هي المسألة الأساسية التي تواجه الباحث في الأدب الجاهلي . وبعبارة أخرى إن مغزى الأدب الجاهلي وارتباط أجزائه سواء في المعنى .

وكثيراً ما تحدث النقاد عن وصف الخيل ، وكثيراً ما أشادوا ببعض الأفراس . ولاحظ الباحثون المتقدمون أن بعض الشعراء أعلم بالخيل ، فكان طفيل الغنوي يلقب باسم طفيل الخيل لجودة وصفه إياها . واشتهر شعراء آخرون بإجادة التعبير عن الخيل وغذوا الشعر العربي بها . والناس يسمعون عن امرىء القيس ؛ فقد حاز شهرة واسعة ، وعرف المتقدمون له قدرته على الحديث في الخيل فضلاً عن موضوعات أخرى كثيرة . وربما كان فرس امرىء القيس أكثر الأفراس شهرة في الأدب العربي .

والجزء الخاص بالفرس في معلقة امرىء القيس متداول معروف :

وقد أغتدي والطير في وكُناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل [١]
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبلٍ مُدْبرٍ معاً
كجُلمود صَخْرٍ حَطّهُ السيل من علِ [٢]
كُميْتٍ يَزِلُّ اللّبْدُ عن حال مَتْنِه
كما زَلّتِ الصَفواء بالمتَنَزّلِ [٣]
على الذَّبلِ جيّاشٍ كأن اهتزامَه
إذا جاش فيه حَمْيُه غَلْيُ مِرْجلِ [٤]
مِسَحٍّ إذا ما السابحات على الونى
أثرنَ الغُبارَ بالكديد المُركّلِ [٥]
يَزِلُّ الغُلام الخِفُّ عن صَهَواته
ويُلْوى بأثْواب العنيف المثقّلِ [٦]
دريرٍ كخُذروفِ الوليد أمَرّه
تتابعُ كفيه بخيْطٍ مُوَصَّلِ [٧]
له أيطلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ .
وإرخاءُ سِرْحانٍ وتقريبُ تتفُلِ [٨]

---

(١) الوكنة : موقع الطير . المنجرد : الماضي في السير أو قليل الشعر . الأوابد : الوحوش . الهيكل : الفرس العظيم الجرم .

(٢) الكر : الرجوع . الجلمود : الحجر العظيم الصلب .

(٣) الحال : مقعد الفارس من ظهر الفرس . الصفواء : الحجر الأملس . المتنزل : المطر النازل .

(٤) جياش : هائج . الاهتزام : التكسر . الحمي : حرارة الغيظ ونحوه .

(٥) سح : صب . السابح : السريع . الكديد : الأرض الصلبة . الركل : الدفع بالرجل .

(٦) الخف : الخفيف . الصهوة : مقعد الفارس . ألوى به : رمى به .

(٧) در العدو : واصله. الخذروف: حصاة مثقوبة يجعل الصبيان فيها خيطاً ، فيديرها الصبي على رأسه . الإمرار : إحكام الفتل .

(٨) الأيطل : الخاصرة . الإرخاء : العدو . السرحان : الذئب . التقريب : وضع الرجلين موضع اليدين في العدو . التتفل : ولد الثعلب .

ضليعٍ إذا استدبرتَه سَدّ فرجَه
بضافٍ فُوَيق الأرضِ ليسَ بأعزل[1]
كأن على المتنين منه إذا انتحى
مَداكَ عروسٍ أو صَلايةَ حنظل [2]
كأن دماء الهاديات بنحره
عصارةُ حنّاءٍ بشيب مُرَجَّل [3]
فعَنّ لنا سِربٌ كأن نِعاجه
عذارَى دَوارٍ في مُلاءٍ مذيل [4]

والناس يتناقلون هذا الوصف ويعجبون به جيلا بعد جيل . وهناك ملاحظة واضحة ، وهي أن امرأ القيس علم الشعراء كيف يتحدثون عن الخيل . أعني أن مكانة امرىء القيس ليست مرهونة بجودة تفكيره ، وإنما استطاع أن يغزو عقل الشعراء في كل ما قال سواء في موضوع الخيل أم في غيره من الموضوعات. والذي يريد أن يقدر صنيع امرىء القيس عليه أن يتتبع صنيع الشعراء في الخيل من بعده ، وسوف يرى أنهم لم يستطيعوا الانفكاك من أسر امرىء القيس ؛ فقد فتح لهم أبواب المعاني التي يدخلون منها . فرس امرىء القيس نافذ — إذن — في الشعر الجاهلي وغير الجاهلي . وكل فكرة من أفكاره سرعان ما أصبحت شركة بين امرىء القيس وغيره من الشعراء ؛ فكل الشعراء أعجبوا بالمقارنة بين الفرس والسيل ، وكل الشعراء جعلوا الخيل سابحة تصب الجري صبا

---

(١) ضليع : عظيم الأضلاع . ضاف : سابغ .
(٢) المتنان : يمين الفقار وشماله . الانتحاء : القصد . المداك : حجر يسحق به الطيب . الصلاية : الحجر الأملس يدق به لب الحنظل .
(٣) الهاديات : المتقدمات . الترجيل : تسريح الشعر .
(٤) النعاج : اسم لبقر الوحش . الدوار : حجر يطوف به أهل الجاهلية . الملاء : جمع ملاءة . المذيل : أطيل ذيله وأرخي .

وتسبح فيه سباحة ، وكل الشعراء أعجبوا بالصورة الأخيرة لامرىء القيس فجعلوا الفرس الذي أصابه الدم مشوبا بالحناء ، وكلهم شعروا بأن هذه الصورة جزء عزيز من جمال الفرس كما سنعود إلى ذلك فيما بعد .

والشعراء — جميعا — حرصوا على أن يكون ظهر الفرس أملس مثل مداك العروس . كذلك حرصوا على أن يجعلوا فرسهم مهيب الطلعة والجسم كما صنع امرؤ القيس . ومن ثم كان فرس امرىء القيس هو المثال الذي نظر إليه كل المبدعين ، وأرادوا أن يخلدوه ؛ فلم يظفر فرس بالبقاء كما ظفر فرس امرىء القيس . ومع ذلك فإن هؤلاء المعجبين من الرواة والنقاد لم يستطيعوا الإفصاح عن سر إعجابهم بفرس امرىء القيس ، وإنما استوقفونا فحسب عند قولهم إن امرأ القيس كان يجيد التشبيه . ومن الواضح أن هذه العبارات لا تحمل شيئاً محدداً على الإطلاق ، وبقي فرس امرىء القيس خليقاً بالإعجاب من ناحية ، معجزاً للناس عن أن يصفوا سره من ناحية أخرى .

فرس امرىء القيس يعتمد اعتماداً غريباً على فكرة « السيل » . وكل الشعراء — كما قلنا — ربطوا بين فكرة الفرس وفكرة السيل . قال امرؤ القيس إن الفرس يشبه الصخرة التي سقط بها السيل من قمة عالية . ويبدو السيل في هذه العبارة — إلى حد ما — أهم من الصخرة نفسها . ثم عاد امرؤ القيس فأثبت من جديد فكرة السيل ، وذلك في قوله :

كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حالِ مَتْنِه   كما زَلَّتِ الصَّفْواءُ بالمتنزلِ

وفي الكلام ما يشبه القلب لأن المعنى هو أن المطر النازل هو الذي أسقط الحجر . فالفكرة ما تزال تلح على عقل امرىء القيس . وأشد من ذلك غرابة أن امرأ القيس جعل كل ما يتعلق بفرسه جزءا من هذا السيل . انظر إلى قوله « مِسَحٍّ » فما نزال إذن أمام السيل الذي ينصب بقوة . وإذا ترك امرؤ القيس هذا الانصباب جعل الفرس بحراً ، أو قال إن الفرس يشبه السابح في الماء . فرس امرىء القيس هو السيل ، وهو القادر على السباحة إذا عجزت الخيل

الأخرى عن ركوب الماء ، وأصبحت تثير الغبار بأرجلها مكدودة . وعلى هذا النحو ظل امرؤ القيس معجباً بفكرة السيل لا تفارقه حتّى جعل دماء الوحوش قريبة من السيل . وظل يدور في هذا المجال الذي أعجب به إعجابا شديدا حينما لا يتعرض للفرس ؛ فإذا صبرت على قراءة شعر امرىء القيس وجدت هذا الماء في كل نحو من أنحاء عقله . وأنت تذكر قوله في المعلقة :

وليل كموج البحر أرخى سُدُولَـهُ　　　عليَّ بأنواع الهمـــوم ليَبْتَـــلي .

وفكرة الغزل تعتمد على الماء اعتماداً أساسياً ، وهو القائل :

كبِكْرِ المقانَاةِ البياض بصُفْـــرة　　　غذاها نَميرُ الماء غيرُ المُحَلّلِ [1]

ولامرىء القيس في المعلقة ذاتها حديث عن المطر ، وقد اشتهر الشاعر بوصف المطر كما اشتهر بوصف الفرس . وأصبح الفرس والمطر معاً جزئين مترابطين من تفكير واحد . وهذا الترابط ذاع أثره بين الشعراء ، « فالمتنزل » والمسح والسابح والدرير كلها تؤلف عالماً واحداً أقرب ما يكون إلى عالم المطر الذي يعنى به بعد ذلك . ولعل في هذا دلالة واضحة على أن فصل موضوعات الشعر العربي في العصر الجاهلي بعضها عن بعض لا يستقيم به تفكير ، ولا يمكن أن يوضح شيئاً . فعالم الفرس أشبه بعالم المطر ليس بينهما فرق كبير ، ولا نتصور أن من الممكن أن يشرح موضوع الفرس بمعزل عن فكرة تتردد فيه تردداً واضحاً حتّى تصبح كالمفتاح الذي يساعد على تناول عالم الفرس .

وما ينبغي أن يحمل إعجاب المتقدمين بفرس امرىء القيس محمل الاستخفاف ؛ فالناس يعجبون دائماً بشيء له قيمة مهما عز عليهم الشرح أو الإفصاح . إن إعجاب الناس المتواتر يحمل في ثناياه الشعور بأن فرس امرىء القيس من أكثر

---

(١) المعنى كبكر البيض التي خلط بياضها بصفرة يعني بيض النعام . وهناك تأويل ثان ملخصه أن المعنى كبكر الصدفة أو الدرة الفريدة التي تضمنتها صدفة بيضاء شاب بياضها صفرة . والاحتمال الثالث بكر البردي . والمحلل ذُكر أنه من الحلول ، وذكر أنه من الحل .

الخيل وأكثر الأشياء أهمية في الشعر العربي . وأهمية هذا الفرس واضحة بعد أن ساق امرؤ القيس وصف المطر عقب وصف الفرس . ذلك يعني أن الفرس والمطر يتداخلان أو يسبغ الواحد منهما على الآخر . وامرؤ القيس هو الذي علم الشعراء أن يترقبوا فيما يسميه الفرس صورة المطر ونزوله . إن فرس امرىء القيس أشبه بالجهد الذي يبذل لإنزال المطر . وهذا الجهد يتضح في الصور التي آثرها الشاعر . لنقرأ بإمعان قوله :

« كجلمود صخر حطه السيل من عل »

فالأصوات المتآلفة في هذه العبارة من الممكن أن تحتمل فكرة العناء الذي يبذل بوجه من الوجوه . والأصوات التي تؤلف بها صور أخرى كثيرة تشير — ولو من بعد — إلى هذا الجهد . ولا سبيل إلى الإحساس بهذا المعنى سوى المعاناة الشخصية من جانب القارىء . اقرأ قوله :

« كما زلّت الصفواء بالمتنزل »

ولاحظ هذه الأصوات المشدودة الممدودة المتوترة ولاحظ أيضاً:

« أثرن الغبار بالكَدِيدِ المُرَكّل »

وما قد يحمله تكرار بعض الحروف . كل الأصوات التي استخدمت في وصف الفرس تؤيد بطريق غير مباشر فكرة الجهد والقلق والتوتر . ولكنه جهد غير مضيع بل هو كما قلنا جهد في سبيل نزول هذا المطر . ولو تصورنا فرس امرىء القيس غير مقترن بهذه الفكرة لما عرفنا بسهولة كيف أعجب المتقدمون به . فإنزال المطر هو في الواقع جهد إنساني مبذول بحيث لا يقف الإنسان مكتوف اليدين أو مسلوب النشاط ينتظر المطر في لحظات مفاجئة لم تخطر له على بال .

فرس امرىء القيس لم يكد ينفصل في تصور صاحبه عن المعاناة في سبيل « المطر » . ولا أشك في أن المتأمل المدقق يستطيع أن يرى في هذا الفرس

الغريب صورة أسطورية ؛ فالطابع الأسطوري – إذن – هو السمة الغالبة على تفكير امرىء القيس فيما نسميه ببساطة مزرية وصفاً واقعياً . وليس ثم تناقض بين فكرة الجهد الإنساني وفكرة التمثل الأسطوري لأن الأسطورة صناعة الإنسان الذي يريد أن يثقف العقل والواقع والمحدود . والذين يقرءون الفرس المشهور دون أن يفطنوا إلى أن امرأ القيس صانع أسطورة ليس في وسعهم أن يشرحوا بطريقة مناسبة كيف أعجب المتقدمون والمحدثون على اختلافهم بهذه الصورة الفريدة البكر . فالتفكير الأسطوري رابط خفي متين بين أرواح جماهير القراء في عصور متعاقبة . ويصح لنا أن نعنون لهذا التفكير فنقول في عبارة مقتضبة « قصة الفرس الذي يجاهد من أجل المطر » .

وما شغل امرأ القيس شغل بطريقة أخرى شعراء آخرين مثل سلامة بن جندل السعدي . وكان فيما يقولون من فرسان العرب المذكورين . وكان يصف الخيل فيحسن ، وأجود شعره هذه القصيدة كما قال ابن قتيبة :

والعاديات أسَابِيُّ الدماء بها
كأن أعْناقَها أنْصابُ تَرْجيبِ [1]

من كُلِّ حَتٍّ إذا ما ابتل مُلْبَدُه
صافي الأديمِ أسِيلِ الخدِّ يَعْبُوب [2]

يَهْوي إذا الخيل جازته وثارَ لَها
هُوِيَّ سَجْلٍ من العَلياء مَصْبوب [3]

---

(١) العاديات : الخيل . الأسابي : الطرائق . ترجيب : تعظيم أو الذبح على الأنصاب في رجب .

(٢) الحث : السريع . ملبد الفرس : موضع اللبد منه ، صافي الأديم : صفا جلده لحسن القيام عليه وقصر شعره . يعبوب : كثير الجري ، وهو مشتق من عباب البحر .

(٣) السجل : الدلو العظيمة .

ليس بأسْفَى ولا أقْنَى ولا سَغِـــلٍ
يُعْطَى دَوَاءَ قَفِيٍّ السَّكْنِ مَرْبُوبِ [1]

في كل قائمةٍ منه إذا انْدَفَعَـــــتْ
منه أساوٍ كَفَرْغِ الدَّلْـــوِ أُثْعُـــوبِ [2]

قال الشراح وقد شبه سلامة بن جندل أعناق الفرس لما عليها من الـــدم بالحجارة التي يذبح عليها ، ثم جعله صافي الأديم وجد من يحسن القيام عليه ، وبدا شكله مهذبا لا تقتحمه العين لأنه ربي تربية خاصة تحتاج إلى مال كثير . وأصبح الفرس – على هذا النحو – فتى عريقا تدل ملامح وجهه على الأصل الذي ينتمي إليه . وكان الشاعر حريصا – كما ترى – على أن يجعل الفرس أنيقا حلو الملامح جذابا . يقول إنه ليس خفيف الشعر ولا محدب الأنف ولا مضطرب الأعضاء ، ومن ثم كانت ملامح خلقته متناسقة مليحة ، وكان الفرس من الصور الجميلة التي هي متعة للعين . ومن الممكن أن تفهم هذه الصورة فهماً حسنا – فيما نزعم – إذا قارنا بينها وبين صورة الصعلوك . فالصعلوك فتى مغبر فقير طريد لم يجد في حياته راحة أو اكتفاء . ولا كذلك الفرس ؛ فقد نجا مما لم ينج منه الصعلوك البائس .

ويجب – إذن – أن نعامل صورة الفرس معاملة متأنية ؛ فالفرس أعطي كثيرا من المزايا التي حرم منها الفقراء وغير الموسرين وظهرت آثار الجمـــال والعناية وحسن التربية على وجهه وجسمه . وليس الأمر موقوفاً عند هذا الحد ؛ فالفرس يوصف – دائماً – بأنه يَعْبُوب . واليعبوب مشتق من العباب وهو الموج المرتفع . والشعراء – كما قلنا من قبل – يستهويهم – كثيرا – فكرة الماء

---

(١) الأسفى : الخفيف شعر الناصية : الأقنى : الذي في أنفه احديداب . الدواء : اللبن . القفي : ما يخبأ له من طعام . المربوب : الذي يغذى في البيوت .

(٢) الأساوي : الدفعات من الجري . فرغ الدلو : مخرج الماء منها . أثعوب : سائل منثعب .

في وصف الفرس ؛ فهم يقولون أحيانا كما يقول سلامة بن جندل نفسه :

يَهْوي إذا الخيل جَازتْه وثار لهـا هُوِيَّ سَجْلٍ من العَلْياءِ مَصْبوبِ

والمعنى أن الفرس يسرع إذا الخيل فاتته كما تهوي الدلو العظيمة المملوءة بالماء . كل هذا يؤكد لنا أن فكرة الماء — سواء في شكل مطر أم في شكل ماء استقي من البئر وحملته الدلو — لا تزال من الأفكار المهمة التي تجعل الفرس مَثَلا للحياة الدنيا التي تقرن في الكتاب العزيز بماء نزل من السماء . ولكنهـا حياة خيِّرة — بمعنى ما — ، والخيل قادرة على هذا الخير بفضل ما تبديه من قلق بحيث لا تستقر على حال . ولا يسع المرء أن يتجاهل التغيرات الكثيرة التي تطرأ على الفرس في تصوير امرىء القيس وسلامة بن جندل . هذه التغيرات التي هي قوام فكرة الحياة الدنيا على نحو ما يصورها القرآن الكريم . والتشبيه المشهور للحياة الدنيا في ذلك الكتاب — لا يَخْلو من فكرة الخير ، ولكن الخير فيه متقلب ذو أعراض كثيرة ثم هو متغير فانٍ بطريقة تبعث على الأسى .

ومهما يكن أمر هذه المقارنة فإننا نميل إلى ملاحظة مفهوم « الخير » في صورة الفرس ، وكأنما كان الفرس مرسل « الغيث » الذي يتوقعه الشاعر الجاهلي دون قنوط . ولأمر ما كان الفرس : ذلك الفتى الناضج المنتمي هو القادر على أن يجتلب الخير وينشره . فالخير لا يستقيم مع فكرة الصعلكة لأن الصعلوك لا ينتمي إلى المجتمع فضلا عن أنه يزهو بذلك أحياناً .

ولكن « العطاء » الذي يرجى من الفرس الرمز لا يتحقق دون عناء :

كأنّهُ يَرْفَئِيٌّ نَامَ عَـن غَنَـمٍ
مُسْتَنْفِرٌ في سَوَادِ الليل مَذْؤوبُ [1]

(١) اليرفئي : راعي الغنم . مذؤوب : جاءه الذئب . مستنفر : مذعور .

يَرْقَى الدَّسِيعُ إلى هادٍ له بَتِعٍ
في جُؤْجُؤٍ كَمَدَاكِ الطيِّبِ مَخْضُوب[1]

فالشاعر يقارن بينه وبين راعي الغنم الذي نام عن غنمه وجاءه الذئب فقام مذعورا . والشراح يقولون إن « وجه الشبه » بينهما هو الحدة وطموح البصر ، ومعنى ذلك أنهم يتخلَّوْن عن الذعر ، ويؤثرون بالاهتمام شيئاً آخر . ويجب ألا يغيب عن الذهن أن هذا الذعر يبدو من العناصر الأساسية في تناول الفرس . فالفرس كالمذعور دائماً . وعلى الرغم من أن ملامحه أخذت صورة الغنى وما يصحبه عادة من الاستقرار فإن الفرس يصبح مذعورا في كل مقام تقريبا . وإنه لشيء يسترعي الانتباه أن يكون هذا الفتى الحضري أو شبه الحضري — الذي ربي على الرياضة التي تحفظ للجسم قوته وجماله ، واستقامت له الحياة — يسترعي الانتباه أن يكون مع ذلك مذْعوراً ، وكان من المتوقع أن يأخذ الفرس صورة الأمان أو الدعة ، ولكن الأمر على خلاف ذلك . وهذه النقطة تستحق الاهتمام ، فالفرس صورته متناقضة ، مدلل أثير ولكنه مذعور ، تسقط عليه الدماء ولكن الدماء أشبه بالطيب والحناء . ومن اليسير جداً أن نقول إن ما يكابده الفرس يضفي عليه جمالاً . وكأن الجمال قلادة تمنح للفرس إذا خاض المعارك وكابد في سبيلها الذعر والدم . وهذا الأسلوب هو الذي نما في الشعر العربي بعد ذلك نمواً طريفاً حتى رأينا آثاره العقلية على أيدي الشعراء العباسيين — من أمثال مسلم بن الوليد — حين جعلوا ما نسميه — عادة — باسم القبح جزءاً أصلياً من مفهوم الجمال ؛ وظل لهذا الذعر جاذبية غريبة نفاذة يتقصى الشعراء آثارها .

ومن الواضح أن فكرة الذعر تأخذ كثيراً من قيمة الدم وجاذبيته شبه المقدسة . وما يبدو أمامنا الآن تناقضا لا يمكن فهمه بمعزل عن جمال الدم

---

(١) الدسيع : مغرز العنق في الكاهل ، الهادي هنا : العنق . البتع : الطويل . الجؤجؤ : الصدر .

وجلاله وضرورة الزلفى إليه . وكل ما وصفه الشاعر من جمال الفرس وإيثاره وغذائه لا يعدو أن يكون — آخر الأمر — قربانا لآلهة الدم ؛ فالفرس هو الكائن النبيل الذي قدر له أن يرضي هذه « الآلهة » إذا جاز استعمال هذا اللفظ . وهناك شعر كثير يستقيم في رأينا على هذا التأويل : وأحب أن أقرأ — معك — قول بشر بن أبي خازم :

نعلو القَوانِسَ بالسيوف ونَعْتَزي
والخيل مُشْعَلَةُ النحـــور من الـــــدم [1]

فالخيل قد سقط على نحرها الدم ، ولكن سقوط الدم ليس أقل من الخروج من الظلمات إلى النور ، وهكذا يصبح ما نسميه الآن باسم السلام أقل إغراء مما نتوقع ، فلا سبيل إلى النور إلا إذا سال الدم . وحينما يسيل الدم تقترب الخيل من منازل الآلهة « وتضيء » للناس السبيل ؛ فقد عقد بشر وغيره من الشعراء صلة قوية بين الدم والضوء ، وهذه الصلة تعني بعبارة أخرى تمثل حلم الولادة الجديدة التي يعتبر الخضاب جزءا من طقوسها . ولا يستطيع عامة الناس — أو لنقل عامة الأفراس — أن تنهض بأعباء هذه الولادة . وقد أشرت إلى خاصية الذعر ، ولا أحب أن أسوي بين الذعر والخوف في هذا المقام ، ذلك أن الذعر أو الاستنفار رتبة متميزة تخرج الفرس من دنيا الأوساط إلى منازل الخاصة ، أو لنقل إن الذعر أول درجة في سلم الخروج من البشرية المتهافتة إلى مكانـــة أسمى ؛ فلا يستطيع الفرس أن ينهض بالعبء الثقيل الذي يلقى إليه ، ولا يستطيع أن يرتفع إلى رتبة الاشتعال من الدم إلا إذا كان مذعوراً أو قلقاً . وكلما قرأت وصف الفرس تذكرت « الصوفي المجذوب » وخيل إلي أنَّ هذا الذعر ضرب من الانجذاب الصوفي . وقد درج الشعراء على أن يصفوا الفرس بمـــا

---

(١) القونس : وسط بيضة الرأس . الاعتزاء : أن ينتسب الرجل إلى أبيه . يقول عند اللقاء لخصمه : خذها وأنا ابن فلان . المشعلة : التي كثر فيها الدم فصار كالشعلة .

يسمونه جنون النشاط . وقد يعتبر هذا النشاط شعبة من الجهل . ولكن الجهل المتحدث عنه ها هنا ليس حماقة أو انحرافاً أو عجزاً ، ولكنه حيوية دافقة كامنة تحقق له الوصول إلى رتبة الدم المنير ، ومن ثم فإن هذه الحيوية تحقق في الوقت نفسه جزءاً أساسياً من الجمال أيضاً .

والواقع أن الذعر أو الجنون لا يمكن أن يفهم بمعزل عن صورة الرجل الكريم ؛ فالفرس إذا تأملنا في وصف الشاعر الجاهلي أقرب إلى هذه الصورة . وما يعبر عنه الشاعر بلفظ مستنفر أو مجنون لا يعدو أن يكون تعبيرا عن انبثاق هذا الكرم فوق الطبيعي إن صح هذا التعبير . وليس أدل على ما نقول من أن الكرم قد جرى العرف على اعتباره معادلا لفكرة الماء والبحر في الأدب العربي . وقد أشرنا إلى أن الشاعر كثيرا ما يعول على انصباب الماء أو عباب الموج أو ما يشبه ذلك . ولعل من المهم أن نشير في هذا الصدد إلى أن الفرس لا يدخر — كما يقال — شيئاً من وسعه في سبيل غاية معينة معلومة كانت أم مجهولة . وهذا الجهد الذي أشرنا اليه لا يفترق كثيرا عن فكرة الكرم التي كان يحبها ويدعو اليها الشاعر القديم . فالفرس إذن هو الذي علّم الشاعر فكرة الكرم والنجدة . وهذا الكرم لا يبذله الفرس من فيض نشاطه أو ما زاد على قواه الأصلية ، ولكنه يقدم ذات نفسه لا يبقي منها شيئاً ؛ فكان الفرس المثل الحقيقي للرجل الكريم الذي يبالي بشيء غامض في هذه الحياة .

وكما كانت فكرة الكرم في الشعر عبارة عن استهتار بالحرص الشديد الذي يبديه الإنسان عادة كانت صورة الفرس كما قلنا بذلا لدمه وروحه ؛ فالكرم إذن من الأفكار التي ينبغي ألا يبخل بها الباحث على الفرس . ذلك أن الكرم يبدو حينما يحرص الشاعر على أن يصف الفرس محاربا ومجاهدا أو طموحا مقتحما للصعاب . الفرس كريم أو مجاهد يترفع على مطالب الأثرة الضيقة ؛ فكل فعل للفرس إنما هو تضحية في سبيل الآخرين . والجنون أو الذعر تعبير عن موقع هؤلاء من وجدانه . ويبدو الفرس كأنه نداء للمجتمع كله كي يؤدي

رسالة هَدْي وإنقاذ ؛ فالفرس في تصور الشاعر لا يطلب جزاء وإنما يؤدي هذه « الرسالة » حبا فيها وحبا في الآخرين .

الفرس— ذلك الإنسان الكامل— صورة لما يتشبث به الشاعر أملا في المستقبل ورغبةً في قدر أتم من المناعة والحصانة . إن صورة الفرس هي صوره الرجل النبيل الذي ملأته العزة والثقة . وعلينا ألا نغتر بظاهر الأمور فهذه الصورة ذات صبغة إنسانية مثالية ؛ فالشاعر يبحث عن مجموعة من المثل يجسدها بطرق مختلفة آنا في تفهم الفرس وآنا في غيره من الحيوان على نحو ما سنقول . وهذه المعاني واضحة إذا صبرنا على قراءة الشعر الجاهلي ؛ فالشاعر الجاهلي يبدو كأنه يُقْسِمُ بالخيل . والقسم عبارة عن التجاء الإنسان إلى مصادر القوة يحتمي بها ، ويؤكد صلته بعالمها وانتماءه إليها . كانت الخيل في الشعر الجاهلي توصف بأنها عاديات تضبح وتثير الغبار وتغير في الصباح الباكر . ويبدو الجو كله كأنما خلص لفكرة الخيل . فالخيل المغيرة العادية هي مفتاح باب النصر . ولذلك يلتمس الشاعر نجاة العربي والقدرة على جلائل الأعمال في صورة الفرس التي يبتدعها ، ويرى أن الفرس — باختصار — هو مجمع الثورة الكامنة في عقله. وفي هذه الحال يبدو الفرس وكأنه ممتلىء برغبات باطنية .

انظر مثلاً إلى وصف الصهيل والحمحمة . عندئذ تدرك أن الفرس تتحرك الرغبات والانفعالات والهموم في صدره . ولم يكن الفرس في معظم الأحوال جميلا في عين الشاعر حين يهدأ ويستريح ؛ فالفرس مجنون بالنشاط ، وأمامه — على الدوام — وظائف غامضة ، ومطالب تلح عليه . وهو يريد أن يتحرك حركة مستمرة غير محدودة . هذه هي الصورة العامة للفرس الذي يخوض معركة خيالية مستمرة ، وإن كان الشاعر لا يكشف عن طبيعة هذه المعركة وبواعثها وأهدافها بطريقة سطحية . والحقيقة أن الدور الإنساني للفرس دور واضح ، ويبدو للقارىء أن الفرس يستطيع بمميزاته البدنية والسلوكية أن يكشف الأمور ، ويرتاد المجاهل ، ويأخذ وظيفة الرائد الذي يتقدم غيره من الناس ؛ فالفرس

لكرمه وإصراره على أنْ يبذل ذات نفسه أصبح خليقاً بأن يأخذ صفة السُّلْطة ويمسك زمام الأمور . ولا يمل القارئ من الإعجاب بصورة (حيوان) يجاهد في سبيل إسعاد البشر . ومن ثم كان صوت الفرس صوتا كريما مسموعاً لأنه يضيء الطريق أمام الناس . بل إن ما يسمى الذعر أو الجنون قريبٌ من النذر وإحساس من يضيء الطريق بمخاطر الظلام . ولنتأمل كيف يتعرض هذا الفرس للموت حريصاً عليه أو مخلصاً ولكنه لا يموت أبداً في معركة التنوير ؛ فهو حيٌّ كامل الحياة حتى يبدو كل من عداه أقل منه حظا من الوعي والحياة . ومن أجل حرصه على الموت توهب له الحياة . ذلك أن الموت هو ضربة القدر لمن لا يستطيع الوفاء بواجب الحياة . ما أجدر هذا الفرس بالبقاء وما أكثر ما يمثله من تجديد شباب الحياة .

ومن أجل ذلك كان الفرس على الدوام شابا . ومن الواضح أن الشاعر العربي تجنب الأطوار التي تلم بالفرس كما تلم بكل حي آخر . فالفرس طفل وصبي وغلام وشاب وكهل وشيخ . ولكن الفرس الذي احتضنه الشاعر بالذكر والتأمل هو الفرس الشاب . فالشباب أو الحياة الدافقة كانت هي الباعث الحقيقي على وصف الفرس . الشباب من حيث هو طاقة إبداعية مقصد الشاعر فيما نظن . والإبداع واضح في وصف ما نسميه العدو . هناك أنواع كثيرة لسير الفرس والناقة تأخذ عين الشاعر العربي وخياله . والعدو نمط من القدرات الكبيرة التي أتيحت للفرس ؛ وهو من هذه الجهة يتمتع بنشاط مبدع لم يسبق إليه ؛ فهو لا يقلد أحداً ، وهو لا يستقي من آبائه ، ولا يأخذ الحياة مأخذ محاكاة وتقليد . كل شيء عنده أقرب إلى الابتكار ، وكأنما يخلق الحياة خلقاً . ولكن ابتكار الفرس ليس حلا لمشكلات شخصية في حياته ، وإنما هو أسلوب لتغيير حياة الناس .

وينبغي أن نتأمل كثيرا فيما يولع به الشاعر الجاهلي من أنماط عدو الفرس ، والمعجم في هذا الباب وفيرٌ حقا ، لدينا العقب والحضار أو الإحضار ، والشد والتساتل والتيسير . ولست أفهم الحرص على تعقب هذه المظاهر جميعا بمعزل

عن الإبداع الذي لا يتوقف . والفرس في الحقيقة – هذا النبيل المجاهد – قلق لا يخلو من التوتر . ولكن توتر الفرس ليس مرجعه إلى ظروف فردية . ومن ثم كـان تعاطفنا معه ، وإشفاقنا عليه . ذلك أن إبداع الفرس يقترن في كـل مكان بالغيث الذي يأتي مسترسلاً منبسطاً . ولذلك يلقاه الإنسان بشيء من التهيب لشدته واندفاعه . ولكن الفرس في هذه الحالة لا يسلك مسلك الأوساط ، والذين ينظرون إلى الفرس الغيث ذي العدو الكثير بعيون « الأوساط » يحسبون المنفعة معرضة للضرر ، ويحسبون الشجاعة معرضة للتهور ، والعطاء معرضاً للتبذير . ولكن هذه النظرة العادية يعوزها دقة الإحساس بذلك الفرس . فالفرس لا يعرف الحدود التقليدية ، وواضح أنه لا يخشى هدم بعض الحدود . وواضح كذلك أن هناك مزاوجة بين اقتلاع بعض الأشياء وفكرة البناء ..

وأوضح الأشياء فيما سميناه اقتلاعا أو تغييراً أو إبداعاً الحركةُ السريعة التي لا تأخذ زمنا واضحا . وهذه المسألة من خصائص انصباب الماء من الدلو ، والغيث ، والضرام المشتعل ، والرجل المفزَّع ، والبرق ، والثعلب . كل هذه العناصر التصويرية تعطي للفرس قدرات خاطفة غير مفهومة تماما ، وتجعـل الإبداع تحقيقا لأعظم النجاح في أقصر وقت . ومن الممكن توضيح هذا الإبداع إذا التمسنا كلمة يسيرة جدا نسميها الشجاعة ؛ فالشجاعة فيما يقول اللغويون هي جنون النشاط . وهي بهذا المعنى تلتقي مع العناصر التي ضربنا لها الأمثال الآن .. والمعنى اللغوي القائم في أذهان كتاب المعاجم كثيرا ما يكون تلخيصاً وتشويها لحياة اللغة الحقيقية في الشعر . وحقيقة ما جعله اللغويون جنون النشاط قريب جدا من الإلهام حينما يحصل الإنسان على قوة غير طبيعية بحيث يبعد عن أوضاعه المألوفة . فالفرس – إذن – كائن ملهم ، تدب فيه قوة لعله ينكرها على نفسه إذا مرت لحظات القوة والإلهام . وهذه الحالة غذت عقل الشاعـر العربي ، ومن أجلها جعل الشاعر الفرس « مشعوفا » أي غريب الأطوار . ونحن نعرف أن الجنون والجن والشجع أسرة واحدة . فاللغة تنظر إلى الملهم على أن به مساً من الجن . وكثير من قدرات الفرس التي تناقلها شعراء الجاهلية يعطي

للقارىء هذا الانطباع عن مسٍ خفي من الجان . ولعلنا كنا معذورين إذن حين قلنا إن الفرس يشبه الصوفي المجذوب . فالفرس يحقق كل شيء في ومضة . وهذه صفة الإلهام أو البصيرة أو الرؤية الصوفية . ولكن التصوف الذي افترضناه لم يكن هروباً كما رأينا بل كان رؤية مضيئة لباطن النفس لا تستطيع الحواس المألوفة البطيئة المشاركة فيها .

وإذا مضينا في إيضاح ما ينبغي أكثر من ذلك فليس أمامنا إلا أن نشير إلى قصيدة قالها المُزَرِّدُ بن ضِرَارٍ الذبياني . الشاعر الفارس الذي أدرك الإسلام وأسلم . وسوف نرى أن هذه الرؤية المضيئة التي تميز الفرس جزء من إطار واضح ؛

طُوال القَرى قد كاد يذهبُ كاهــلا
جَوَادُ المَدى والعَقْبِ ، والخَلْقُ كامل[1]

أجَشٌّ صَرِيحيٌّ كأنَّ صَهيلَــهُ
مَزاميرُ شَرْبٍ جاوَبَتْها جَلاجِلُ[2]

تقول إذا أبصرتَــه وهــو صــائم
خِباءٌ على نَشْزٍ أو السِّيدُ ماثِــلُ[3]

يرى الشَّدَّ والتقريبَ نَذْراً إذا عــدا
وقد لَحِقَتْ بالصُّلْبِ منه الشَّواكلُ[4]

وسَلْهَبَةٌ جَرْداءُ باقٍ مَرِيسُهــا
مُوَثَّقَةٌ مثل الهِراوةِ حائِــلُ[5]

---

(١) الطوال : فوق الطويل . قد كاد يذهب كاهلا : يريد أنه عريض من قبل كاهله . المدى : وهو الغاية للسبق . العقب : جرى بعد الجري الأول .
(٢) أجش : خشن الصوت . صريحي : منسوب إلى فحل يدعى الصريح .
(٣) الصائم : القائم . النشز : المكان المرتفع . السيد : الذئب .
(٤) الشد : العدو . التقريب : ضرب منه . الشاكلة : الخاصرة .
(٥) السلهبة : الطويلة من الخيل . مريسها : شدتها وصبرها في السير . الحائل : التي لم تحمل .

كميتٌ عَبَنّاةُ السَّراةِ نَمَى بهـــا

إلى نَسب الخيلِ الصريـــحُ وجَافِــلُ (1)

صفوحٌ بخدَّيْها وقد طال جريهـــا

كما قَلَّبَ الكفَّ الألَـــدُّ المُجَـادِلُ(2)

يُفَرِّطُها عن كَبّةِ الخيل مَصْدَقٌ

كريم وشَدٌ ليس فيـــه تخـــاذلُ(3)

وقد أصبحت عندي تِلادا عَقيلَـــةٌ

ومن كل مالٍ مُتْلَدَاتٌ عَقَائِــلُ (4)

ولعلك ترى في هذه الأبيات ما يزكي القول بأن المجتمع الجاهلي لم يكن مقتنعا بما بلغه ، بل ليس من المبالغة في كثير أن نزعم أنه كان يتطلع إلى صورة أروع وأكثر كمالا . وهل يفوتنا أن نرى هنا الفرس مجادلا يقلب كفيه ويتولى إقناع الناس ، وكأن لديه ما يوجهه إلى المجتمع أو يفكر فيه . هذا الفرس المجادل بريء من الشك بل هو على النقيض من ذلك صادق في عمله . وليس جدلـــه لذلك نوعا من الحيرة والاضطراب . بل إنه ليس مشغولا بالجدل اشتغاله بفكرة العمل ، فهو بريء من التخاذل لا ينفق الوقت كله في التأمل . ذلك أن لديـــه حدسا أو بديهة صادقة . فالفرس مزود بما يمكن أن يعتبر فضائل خيالية ، ولكن أهم شيء في حياته « نذر » يوفيه أو أمانة صعبة يريد أن يحملها ؛ فالجري وديعة محفوظة لديه يعني بها ويؤديها إلى ذويها . لقد لفت نظرنا الصور التي يستخدمها

(1) العبناة : الموثقة الخلق الشديدة . السراة هنا : الظهر . الصريح وجافل : فحلان ينسب إليهما الخيل .

(2) صفوح بخديها : تنظر يمنة ويسرة من النشاط .

(3) يفرطها : يقدمها . كبة الخيل : دفعتها في الجري . المصدق : الصدق . الشد : العدو .

(4) التلاد : القديم يقال للذكر والأنثى . العقيلة : الكريمة .

الشاعر ورأيناها — إذا تضامت — تؤلف معنى لا يصح إغفاله . ومن هذه الصور العزلة أو ما يشبهها ؛ فالفرس إنسان غير مبتذل . والابتذال هو مخالطة الناس دون احتراز ودون أن يفرغ المرء لنفسه . قال الشاعر :

« خِبَاءٌ على نَشْزٍ أو السَّيدُ مَاثِلُ »

ومع ذلك فإن لغة الفرس التي نسميها صهيلا تجعل الناس يتجاوبون معه ؛ فهو قادر على اجتذاب الجمهور ، وهو أشبه بالخطيب الرائع . ولكنه يقف — إذا تأملنا هذه الصورة السابقة — من المجتمع موقف التحدي ، يعلو عليه ، ولكنه يتحدث إليه . كل هذه الأمارات تحمل مغزى لا يمكن أن نغفله ؛ فما يختار الشاعر شيئاً عبثاً ، ومن أجل هذا قلنا إننا لسنا أمــام وصف ساذج ؛ فالفرس — فيما نتوهم — أقرب إلى صورة المعلم العظيم الذي يمهد للناس الطريق.

الفصــل الــرابـع

النَـاقَـة الأُم

وإذا اكتفينا بهذا القدر عما نسميه الفرس ، وعبرنا الطريق إلى حيوان آخر يسمونه الناقة وجدنا بعض معالم الصورة السابقة . ولكن يستحيل على المرء أن يقول إننا نعاني من التكرار . صحيح أن هناك وحدة غريبة وملامح مشتركة مصدرها – كما زعمنا – أن الشاعر يفكر في ذات المجتمع أكثر مما يفكر في نفسه . ولكن شخصية الناقة مختلفة عن شخصية الفرس . ويستطيع المرء أن يقدر خصب الشعر الجاهلي إذا ألم بهذا الفرس وتلك الناقة ؛ فهما – معا – مظهر النمو العقلي والروحي في الشعر الجاهلي .

ولنحاول أن نقترب من بعض النصوص . ولنتناول قول شاعر جاهلي قديم قال الأصمعي عنه لو قال مثل قصيدته خمسا لكان فحلا . ذلك هو ثَعْلَبَةُ بن صُعَيْر بن خُزَاعيّ المازني . يقول ثعلبة :

وإذا خليلُكَ لم يَدُمْ لك وَصْلُـــــهُ
فاقطع لُبَانَتَه بحـــــرف ضامـــــرِ [1]

---

(١) الحرف : الناقة الماضية . الضامر : يعني للنجابة لا للهزال .

وَجْناءَ مُجْفَرَةِ الضلوع رَجيلَةٍ
وَلَقَى الهوَاجر ذات خَلْــقٍ حــادِرِ [1]

تُضْحِي إذا دَقَّ المَطِيُّ كأنّهــــا
فَدَنُ ابن حَيّة شَادَهُ بِالآجُــــــرِ [2]

وكأنَّ عَيْبَتَها وفَضْلَ فِتانِهــــا
فَنَنَانِ مِن كَنَفَيْ ظليمٍ نافِــــرِ [3]

يَبْرِي لرائحة يُسَاقِــطُ رِيشَهــا
مَرُّ النّجاء سِقَاطَ لِيــفِ الآبِــرِ [4]

فتَذَكَّرت ثَقَلاً رَثِيداً بَعْد مــا
ألقت ذُكَاءُ يَمينَهــا في كافـــر [5]

طَرِفَتْ مَرَاوِدُها وغرَّدَ سَقْبُها
بِالآءِ والحَدَجِ الرِّواءِ الحــادر [6]

---

(١) الوجناء : الصلبة . المجفرة : العظيمة الجفرة . والجفرة : الوسط . الرجيلة : القوية على المشي خاصة . الولقى : السريعة . الحادر : الممتلىء .

(٢) دق المطى : ضمر لطول السفر . الفدن : القصر .

(٣) العيبة : وعاء من جلد يكون فيه المتاع . الفتان : غشاء للرحل من الجلد . كنفا الظليم : جانباه أو جناحاه . الظليم : ذكر النعام .

(٤) يبري : يباري ، الرائحة : النعامة تروح إلى بيضها . النجاء : السرعة . الآبر : مصلح النخلة للتلقيح .

(٥) الثقل : أراد به بيضها : الرثيد : المنضود بعضه فوق بعض . ذكاء : اسم للشمس . الكافر : الليل .

(٦) طرفت : تباعدت . المراود : المواضع التي ترود فيها . السقب : يريد ولد النعامة . الحدج : الحنظل . الرواء : جمع ريان . الحادر : الغليظ .

فَتَروَّحا أُصُلاً بِشَدٍّ مُهْذِبٍ
ثَرٍّ كشُؤبوب العَشِيِّ الماطرِ [1]
فَبَنَتْ عليه مع الظلام خباءَها
كالأحْمَسِيَّةِ في النَّصيفِ الحَاسرِ [2]

يقول ثعلبة في هذه القصيدة إذا لم يدم لك وصل الخليل فاقطع الصلة بناقة ماضية في سيرها ، وهذه هي العادة الظاهرة لدى شعراء الجاهلية حين (يتخلصون) إلى ما يسمى باسم وصف الناقة . ولم يخالج أحداً شك في أن الصلة مقطوعة بين قصة الخليل الأولى وقصة الناقة التالية . هذه الناقة ما سماتها ؟ هي وجناء صلبة عظيمة الضلوع سريعة الخطو تستطيع أن تسير في الهاجرة دون أن يصيبها أذى ، أشبه بقصر بناه رجل بالجص ، تقاوم التغيرات ، تتكون مما يشبه العمد ، سليمة البدن ، قادرة على حل المشكلات . ومنذ اللحظة الأولى يلفتنا الشاعر إلى أن هذه الناقة صورة خيالية صنعها العقل والإبداع . ولم يكن هذا غريبا على الأصمعي والرواة واللغويين الذين استعاروا من فكرة الناقة فكرة الإبداع في الشعر فسموا الشعراء المجودين باسم الفحول .

ولم يكن الشاعر يعبر عما نسميه عاطفته نحو الناقة تعبيراً مباشراً ؛ فقد كان يزدري هذه الطريقة ويتجنبها تجنبا ، لذلك سلك طريقا صعبا حافلا بما نسميه التشبيهات ، وخيل إلى كثير من الدارسين آراء غريبة صدرت عن العجز عن بذل الجهد وإنفاق النفس في المحبة اللازمة للقراءة والتدبر ؛ فالناقة تلك القادرة على كل شيء تبدو كالعالم الثابت . يعني أن ما مضى من أمر الخليل أشبه بحادثة متغيرة عابرة قابلة لأن تمضي وأن تزول . واذا أمعنت في هذه الناقة وجدت هذا الكائن الذي يحتفي الشاعر بأجزائه أقرب إلى الثبات . صحيح أنها

---

(١) الأصل : العشي. بشد مهذب : جري سريع . ثر : شديد . الشؤبوب : الدفعة من المطر وغيره .
(٢) عليه : على البيض . شبه جناحيها بالخباء . الأحمسية : المرأة من الحمس وهم قريش وخزاعة وبنو عامر وكنانة . النصيف : القناع . الحاسر : التي تكشف رأسها ووجهها إدلالا بحسنها .

تتحرك وتنتقل ، ولكن طريقة تخيلها تعطي لها صورة كيان مستقر أسمى من عوارض التغيرات وأرفع من قصة الخليل . تبدو قصة الخليل بجانب الناقة عرضاً من الأعراض أو جزءا من الماضي ؛ أما الناقة فهي أشبه بحاضر مستمر لا يتغير ولا يزول .

يتخيل الشاعر الناقة تخيلا خاصا أقرب إلى البحث عن نصرة المجتمع ؛ فالشاعر ما يزال « يتقوى » بهذا التخيل الذي يجعل الناقة ملاذ قوة غريبة . ويمكن أن نلاحظ أن الناقة شبهت بالقصر الذي أحكم بناؤه ؛ فالشاعر لذلك يحب فكرة العمل والدعم أو البناء . الشاعر كالذي يبحث عما يشيده الإنسان ويقهر الطبيعة . تلك الناقة كالفرس تسابق الزمن مسابقة غريبة ، وتستحيل بهذه الصفة غير الزمنية إن صح هذا التعبير إلى ظليم ونعامه . وقبل أن نتابع بقية قصة الناقة علينا أن نتذكر أن استلهام الناقة لم يكن غريبا ؛ فهي قادرة على أن تعيش على نبات خشن ذي أشواك ، وهي قادرة على أن تحفظ الماء في جسمها ، وهناك آيات غريبة في تشكيل أقدامها . ولهذا كانت الناقة هي التعبير الصالح عن فكرة الثبات والقهر والصمود . وكان هذا الصمود مفيدا ذا أبعاد لا بُعد واحد .

إن الناقة لها وعاء من الجلد بحيث تبدو — إذا نظرت إلى ما يكتنف جانبيها من أوعية المتاع وغشاء الرحل — أشبه بالظليم الذي يسرع فيحرك جناحيه . ويمضي الشاعر فيقول إن الظليم يسابق النعامة . وفي أثناء هذا السباق يتساقط الريش من سرعة العدو كما يتساقط الليف عن االنخلة .

وهنا نرجع إلى نمط التشبيهات التي ذكرنا منها طرفا في مقام الأطـــلال ومقام الفرس . ففي معرض الناقة يتبدى للشاعر صورة إصلاح النخلة للتلقيح بحيث يتبغي أن يتساقط الليف عنها . وإصلاح النخلة للتلقيح هو من وادي بناء القصر الذي ينسب أحيانا إلى رجل يهودي قادر على الاستثمار . وإصلاح النخلة وتلقيحها جزء لا يتجزأ من الناقة . كذلك كنفا الظليم أو جناحاه جزء من الصورة نفسها . ذلك أن الطائر نفسه قريب من فكرة الأعمال التي تشكلَ مستقبـــل

الإنسان . ولذلك كان مفهوم الناقة لا يفترق عن هذا الجهد المستمر . وللناقة جناحان على نحو ما رأينا تبسطهما رحمة وحنانا . وكذلك أخذت الناقة مفهوما لم يستطع الفرس أن يأخذه ؛ فإذا كان في الفرس أبوة وما يرتبط بالأبوة أو الرجولة من عنف وزحام فقد كانت هذه الناقة أشبه الأشياء بالأمومة القوية . ولذلك اقترنت بالنخلة في أذهان العرب . فالناقة لا بد أن تطرح وراءها كل المقاومة . ولا بد — إذن — من حسن تصور هذه المقاومة التي تنهض بها الناقة على طريقة خاصة . فأمومة الناقة — إن صحت هذه الفكرة — أمومة صابرة قادرة راغبة — بطبعها — في استمرار الحياة .

ولا بد أن نعيد التأمل في فكرة أجنحة الظليم . وهكذا نجد أشياء كثيرة تؤيد هذه الدعوى ولو بعض التأييد . إن الناقة تستحيل فيما يسمى عبثا باسم الاستطراد إلى الظليم والنعامة اللذين يتذكران بيضا مدفونا في مكان ما . فالناقة — إذن — ليست عقيما ولكن هناك بيضا مدفونا تبحث عنه النعامة . ولذلك كان حفظ الحياة الموكول إلى الأم قريبا في هذا المجال . فالبيض واضح الدلالة على الذرية واستمرار النوع . وليس هناك استطراد بالمعنى المتعارف ؛ ففكرة الناقة ليست إلا تخيلا ومجازاً أقرب ما يكون مظهراً للبحث عن بعض أوجه الانتماء أو البحث عن أمومة .

ولنلاحظ أن الناقة بالمعنى الحرفي حيوان ، وأن النعام طائر ؛ ولكن ليس هناك انفصال . إن الشاعر يجعل الوحدات المتمايزة متداخلة ، ينتمي بعضها إلى بعض ؛ فليس هناك فرق بين هذه الأنواع . وكأنها — جميعا — تدور حول أم أو مصدر واحد . وهذه الأمومة بادية على الأخص في البيت الرابع عشر :

فَبَنَتْ عليه في الظلام خِباءها
كالأَحْمَسيّةِ في النّصيف الحاسرِ

أي أن النعامة بسطت جناحيها على البيض مع الظلام . فالناقة — لذلك —

هي الأم التي تجمع شتات الوحدات وتحفظها وترعاها . ويمكن أن نتصور كيف يرفض الشاعر طبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة في عصره ، وكيف يهفو - مدركا أو غير مدرك تماما - إلى حلم هذه الأمومة العامة .

ومن أكثر الأشياء جاذبية في هذا الموضوع أن تكون الناقة مرادفة آخر الأمر لسيدة من قريش عليها قناعها ولكنها تبدي جانبا من زينتها وجمالها . ولأمر ما آثر الشاعر سيدات قريش، وجعل السيدة التي اختارها جميلة ولودا ، فتحقق حلم نادر ، وأصبح من الممكن أن تكون الحسناء مثمرة على غير ما يتوقع العربي في بعض خياله وقصصه . فجمال هذه السيدة ضاعف من قدرتها على الإنجاب ، وأصبح الجمال هو وفرة الحظ من الحياة ، وبدت هذه السيدة كالوسط الذي يلتف حوله البيض .

هذا هو حلم الأم المخصبة التي ينتمي إليها كل البيض أو كل الأفراد . والحكمة التي ينشدها المجتمع تجد ما يعادلها من فكرة الربيع الذي أشير إليه في قول الشاعر :

طَرِفَتْ مَرَاوِدُها وغَرَّدَ سَقْبُهـا
بِالآءِ والحَدَجِ الرِّوَاءِ الحـادر

يتخيل الشاعر أولاد هذه الناقة أو هذه النعامة يأكلون الشجر المتنوع الذي أثمره الربيع . هذه الناقة لا شك مختلفة عن فكرة الفرس ، وإليها يرجع الفضل في انتشال البيض ورفعة أبناء المجتمع من المنزلة التي يعيشون فيها . وبعبارة مختصرة كان الشاعر في مسألة الناقة حريصا على أن يبحث عن اتقاء بعض المخاطر الهادمة التي تأتي من فكرة « العدو » . ذلك أن العدو الكثير في الشعر الجاهلي ليس أمراً هيناً ، وإنما يعبر عن رغبة الإنسان في أن يترك أثرا على الأرض ، كما يعبر في الوقت نفسه عن فكرة التجارب المتغيرة التي لا تثبت حول مبدأ . ولهذا قلنا إن فكرة العدو تعني - ولو من وجه خفي - ضرورة البحث عن

تكامل وانتماء إلى مظهرين يكمل أحدهما الآخر ، وهذان المظهران هما الفرس والناقة .

وهناك مجال كبير للكلام في مثل هذه النواحي الأساسية التي كانت موضوع العناية في الشعر الجاهلي . وليس هناك شك في أن ما يبدو من تشابه الشعر يخدع الباحث . ويمكن أن يلاحظ في كثير من الأحوال تغير الإطار العام ، وكأن العناصر التي تبدو أول وهلة مشتركة أو متداولة قد سخرها الشاعر لكي يبني منها إطاراً متميزاً .

ونتيجة لذلك كله يمكن أن نلاحظ أن موضوع الناقة في الحقيقة يعتبر جملة أفكار وليس فكرة واحدة – أي أن الشعر ليس فيه تكرار حقيقي بالمعنى الحرفي في كثير من الأحيان لأن الإطار العام يتغير . إننا قد وقفنا عند فكرة الأمومة التي أظهرها الشعر الجاهلي وعني بها . وكان الشاعر الجاهلي – في كثير – يربط بين هذه الناقة وبعض الحيوان . وهذا ما يسمى استطراداً . وحينما نتأمل في الاستطراد المزعوم نجد أن الشاعر حريص على أن يشبه – مثلا – الناقة بالظليم ، أو هو يربط بينها وبين أنثى الغراب؛ هذا الطائر الذي يطعم فرخا صغيرا أنهكه الجوع ، وقد رأينا – أيضا – أن الناقة تلتقي في الذهن بفكرة الظبية التي شرد عنها ابنها ؛ فهي شديدة العدو من مكان إلى آخر لتبحث عنه ، كما رأينا قبل ذلك أن النعامة تميل وتضطرب وتعدو لتدرك البيض وتحتضنه وترعاه . وإذا عنينا بمثل هذه الشواهد ، وهي كثيرة ، وجدنا أن اختيار زاوية الأمومة لا بد أن يكون له مغزى . فنحن أمام صورتين إحداهما صورة الناقة التي تتمتع بهذه القوة الخيالية فوق البشرية . والصورة الثانية المقابلة هي صورة طائر صغير يسعى لكي يدرك أبناءه . وليس من المستحيل أن تدرك العلاقة بين هذا الطائر وهذه الناقة ، بل من اليسير أن نقول إن فكرة الطائر الذي شغله البيض أو الصغار جزء من ضمير الناقة أو عقلها . أعني أن الناقة إذا نظر إليها من وجه بدت هائلة ، وإذا نظر إليها من وجه آخر وجدناها تعاني من شعور الأمومة أو ترى أن

خاصيتها الأولى هي رعاية الصغار . وحينما تفكر الأم في رعاية الصغار تشعر بشعور مزدوج ؛ فهي في مقام الحارس على الحياة ، ولكنها أيضا تشعر نحو هؤلاء الصغار بالضعف الطبيعي الذي يلاحظ كثيراً .

ولهذا وجدنا من اليسير جداً أن نزعم أن هذه الناقة الهائلة تخفي في نفسها شيئاً من الضعف . والشاعر لا يعبر عن الضعف تعبيرا تقريريا كما قلنا من قبل . ولكن التداعي له منطق وله تفسير ؛ فالظليم جزء من ضمير الناقة ، وأنثى الغراب كذلك . فالناقة — إذن — ذات وجهين ، وليست ذات وجه واحد ؛ فهي إذا نظرت إليها من الوجه الأول وجدتها أشبه ما تكون في بنيتها بالأم الكبرى التي تحتوي — في داخلها — كل ما عداها . ولكن هذه الأم الكبرى موزعة على ما يسمى باسم الظليم وأنثى الغراب ، وما شاكل ذلك ؛ فهي مفرقة النفس في أبنائها وذريتها . وهذه الذرية لا تزال — مهما يكبر سنها — في رتبة الأطفال الصغار بالنسبة للأم .

لا يمكن أن يتجاهل القارىء هذه الفكرة ، وكأن معظم الشعراء يستهوي قلوبهم — من أعماقها — بناء صورة الأم . وهذه الصورة — طبعا — جزء من الرغبة في الانتماء . ذلك أن الشاعر يجد الأمومة أوثق وأقدر على تربية هذه الحاسة من الأب . ومن الأشياء القريبة أن كلمة الأم — في اللغة العربية — إذا نظرنا إلى اشتقاقاتها لكي نستوضحها شيئاً ما وجدناها تلتقي مع فكرة المقصد أو الغاية التي يقصدها أو يؤمها الإنسان ، أي أن الأم هي قبلة الإنسان الأولى .

وقد شعر المجتمع القديم أن فكرة الأم هي أول واجبات الضمير ، وأكثر الأفكار ضرورةً . فالشعراء — في معظم الأحيان — يتساقطون على هذه الفكرة . وليس أمامك من جهد تبذله للاقتناع إلا أن تنظر في الشعر أو فهارسه لتحصي كم مرة جاء ذكر هذه الصورة . والواقع أن الانتماء إلى الأم شاغل مهم عند المجتمع الجاهلي ، ذلك أن الأم هي المنبت الحقيقي لفكرة المحبة والرضا والسلام . والشاعر القديم يشتاق إلى أن يتصورها هائلة الجسم لأن ذلك يعني أنها معين

لا ينضب ؛ وطاقة لا يسبر غورها كله .

وهذا الافتراض الذي قدمته لا يطمسه — بأية حال — الانتقال الذي يسمى — خطأ — باسم الاستطراد . والمسألة غاية في البساطة . ويمكن اختصارها على هذا النحو . لنقل إن « ا » تتعلق بـ « ب » / و« ب » تتعلق بـ « ج »،فالسؤال عن العلاقة بين ا / ج سؤال جوهري وطبيعي إلى أقصى حد . وهذا ما حاولنا أن نجيب عنه . وما تزال فكرة الناقة من أكثر الأفكار تعقيداً في الشعر الجاهلي،وأكثرها حاجة إلى التمحيص . ونحن — في الحقيقة — ما نزال نسأل أنفسنا أسئلة كثيرة . وليس هناك مسوغ — مطلقا — لتجاهلها . ذلك أن انتقال الشاعر من وصف إلى وصف ينبغي ألا يؤخذ على أنه شاذ خال من المنطق . إننا نجد الشاعر يتحدث عن الناقة ، ويتحدث — بعد ذلك — عن حمار الوحش مثلا ، وينتقل — كما نقول — إلى بعض مظاهر هذا الحمار الوحشي . ولكننا نقول في استخفاف لا نحسد عليه إن الشاعر لا يرى أية علاقة بين الناقة والحمار الوحشي . وكل ما جاء به في وصف الحمار الوحشي خارج عن فكرة الناقة . وهذا ما نعنيه بكلمة الاستطراد . فكلمة الاستطراد تعني أن من المشروع جداً في رأي كثيرين ألا توجد صلة بين الناقة والحمار الوحشي . وهم سرعان ما يتخلصون من الإشكال بطريقة ساذجة من مثل قولهم إن الناقة تشبه الحمار الوحشي في السرعة ، ويقولون إن الشاعر استطرد إلى وصف الحمار الوحشي ونسي الناقة — أي أننا بدلاً من أن نقول إننا لم نكشف أي فرض مفيد عن العلاقة بين الناقة والحمار الوحشي نقول إن الشاعر نسي الناقة أو تركها . وهذا الكلام — بالطبع — غير معقول .

فإذا كان ما يسمى باسم حمار الوحش قد خطر في الذهن في أثناء الكلام عن الناقة فمن الطبيعي أن يكون بين الناقة وحمار الوحش شيء أهم من السرعة . ولم تكن الناقة قادرة على أن تسرع إسراع حمار الوحش . وفكرة السرعة — بداهة — غير وجيهة على الإطلاق مهما يكثر فيها القول ويكثر القائلون بها . فالناقة حيوان مستأنس . وكل ما يستأنس من الحيوان يفقد جزءا من سلوكه البدائي ، فضلاً على أنّ الحيوان لا يشبه في سرعته طائرا مثل الغراب والنعامة .

ونحن محتاجون إلى مثل هذه الأشياء البسيطة من أجل أن نقول إن المسألة يجب أن تؤخذ مأخذا أكثر جدا من فكرة السرعة . ولو كانت السرعة هي المقصد لما استطعنا أن نعرف إلحاح الشاعر على جانب من حياة هذا الحيوان . ولكن الأمر صعب علينا فقلنا إن الشاعر ترك الناقة وراء ظهره ، وهذه العبارة أدل على أن المشكلة لا تزال قائمة أو معلقة أمامنا . ولذلك ينبغي ألا نتردد في أخذ طريق آخر غير السرعة المزعومة . فالناقة — على كل حال — حيوان أقرب إلى البطء إذا قيس بغيره . ولم يكن من المعقول — وسط الجهود الاستثنائية التي تقوم بها الناقة — أن تكون أيضا في مثل سرعة حمار الوحش أو طائر آخر .

وليس أمامنا بعد هذا الجدل الساذج إلا أن نجرب طريقة أخرى لشرح هذا النمط من التفكير الذي كان محبوبا ومعترفا به بين الجميع . وشيوعه أمارة ما ما يحمل من أهمية . ولو كانت المسألة مجرد السرعة كما نزعم لما عرفنا كيف يلح المجتمع الجاهلي كله في الشعر على مثل هذا الربط أو التداعي . وسنختار — أمامنا — قبل الانتهاء من فكرة الناقة شاهداً من شواهد امرىء القيس التي فسرت بنفس الطريقة المألوفة . ويمكن أن نعتبر هذه النقاط الخاصة بما بين الناقة والظليم أو حمار الوحش قلب الشعر الجاهلي ، إذ فيها ترتبط مسائل غير قليلة مهمة . ومن الممكن أن نتخير بعض النماذج لنلقي الضوء عليها .

يقول امرؤ القيس :

كأني وَرَحـــلي فوق أحقَبَ قَـــارحٍ
بشُرْبَةَ أو طَاوٍ بعِرْنانَ مُوجِسِ (١)

---

(١) الأحقب : حمار الوحش الأبيض الحقوين . القارح : المسن . شربة : موضع . الطاوي : الضامر البطن أو الذي يطوي نشاطا وقوة . عرنان : موضع . الموجس : الخائف ، الحذر لشيء يسمعه .

تَعَشّى قليــلا ثم أنْحــى ظُلُوفَــهُ

يُثيرُ التّرابَ عن مَبيتٍ ومَكْنِسِ [1]

يَهيلُ وَيَذْرِي تُرْبَهــا وَيُثيــرُهُ

إثارةَ نَبّاثِ الهَوَاجِــرِ مُخْمِسِ [2]

فبَاتَ على خَدٍّ أحَــمَّ ومَنْكِــبٍ

وَضجعَتُهُ مثلُ الأسيرِ المُكَرْدَسِ [3]

وبات إلى أرْطَــاةِ حِقْفٍ كَأنّهــا

إذا ألثقَتها غَبْيَةٌ بيتُ مُعْرِسِ [4]

فَصَبّحَهُ عنــد الشروق غُدَيّــةً

كلابُ ابن مرو أو كلاب ابن سنبسِ [5]

مُغرَّثَــةً زُرْقاً كــأن عيونهــــا

من الذَّمْرِ والإيحاءِ نوَّارُ عَضْرَسِ [6]

---

(١) تعشى : دخل في العشاء . الظلوف : الحوافر . المكنس : مولج الوحش من الظباء والبقر وغيرها .

(٢) هال التراب وذراه : أثاره وفرقه عن وجه الأرض . النباث : الذي يزيل التراب الظاهر في الهاجرة لتباشر إبله برد الثرى ، فيسكن عطشها . المخمس : الذي ترد إبله الخمس ، وهو أن ترعى ثلاثة أيام وترد الماء في الرابع .

(٣) الأحم : الأسود . المكردس : الموثق والمقيد .

(٤) الأرطاة : شجرة . الحقف : الرمل المعوج . ألثقتها : بلتها . الغبية : الدفعة من المطر . المعرس : الباني بأهله .

(٥) ابن مرو وابن سنبس : صائدان من طي معروفان بالصيد .

(٦) المغرثة : المجوّعة . الذمر : الإغراء والتسليط .

الإيحاء : الإشارة إلى الشيء أو الكلام الخفي . العضرس : بقلة حمراء الزهر . شبه عيونها بالعضرس لأن عيون الكلاب تضرب إلى الحمرة (!) .

فأدبر يكسوها الرَّغام كأنه
على الصَّمْد والآكام جذوَةُ مُقبس (1)
وَأيقَنَ إن لاقَيْنَه أنَّ يَوْمَه
بذي الرِّمْث إن ماوتْنَه يومُ أنفس (2)
فأدركنه يأخُذْنَ بالساق والنّسا
كما شبرَقَ الولدان ثوب المُقدَّس (3)
وغوَّرْن في ظلِّ الغَضَا وتركنه
كَقَرْم الهجان الفادر المُتَشَمِّس (4)

يقول امرؤ القيس إن الناقة (تشبه) الحمار الوحشي الذي دخل في وقت العشاء ، وحفر بحوافره مكانا ، وأثار عنه التّراب ليجد مبيتا له ، آمنا من الحر . ولكن الحمار يضطجع كما يضطجع الأسير الموثّق في القيود . وهذه الصورة غريبة تلفت النظر . فالحمار قلق لا يعرف الراحة التامة . وقد بات صاحبنا بجانب شجرة عظيمة مبللة بماء المطر القوي يريد أن يحتمي بها . ثم قال امرؤ القيس إن هذه الشجرة أشبه ببيت بناه رجل ليتزوج فيه ؛ فقد انتشرت حوله رائحة الظباء . وإلى جانب هذه المتاعب ظهرت كلاب مشهورة من كلاب الصيد يغريها الصياد ، فأدبر الثور الوحشي وأرسل عليها التّراب .

---

(1) الرغام : التّراب. الصمد : ما غلظ من الأرض وصلب . المقبس : الذي عنده من النار ما يقبس به .

(2) ماوتنه أي طلبت الكلاب موته وطلب موتها .

(3) النسا : عرق في الساق . شبرق : مزق . المقدس : الراهب الذي يأتي بيت المقدس .

(4) غورن : دخلن الغور . الغضا : شجر . القرم : الفحل . الهجان : البيض . الفادر : الذي ترك الضراب . المتشمس : البارز للشمس نشاطا . يقول إن الكلاب رجعت عن الثور وطلبت الظل والراحة . ثم شبه الثور بعد طول المطاردة والتعب بفحل الإبل الكريم الذي كف عن الضراب ، فهو في أكمل قوته ونشاطه .

وكان الثور وهو يجري أشبه بجذوة من النار . يقول الشراح إنه شبه بياض الثور وخفته بشعلة من النار أي أن كل شيء في الصور يتعلق بألوان الحيوان . وليس المهم هو هذا الشرح ، ولكن المهم هو أن الثور أخذ في تصور امرىء القيس شكل النار . وأيقن الثور أن يومه في هذا الموضع يوم الموت ، فالكلاب تطلب موته وهو يطلب موتها .

ثم يقول امرؤ القيس إن الكلاب تعبت لطول مطاردتها الثور ، ورجعت عنه ، وطلبت الظل والراحة ثم (شبه) الثور لنشاطه وحدته بعد طول المطاردة والتعب بفحل الإبل الكريم القوي . ولكن الصور التي يستعملها مثيرة للتأمل ؛ فهو يقول إن هذا الثور الذي استطاع أن يذود عنه الكلاب كالراهب يحاول الصبيان أن يمسوا ثيابه تبركا به . وقد تعودنا أن نغض النظر عما نسميه الصور . ولكن لدينا عدة مسائل صعبة الأولى — كما ذكرنا — صلةُ الناقة بحمار الوحش . والمسألة الثانية — وربما تلقي ضوءا على المسألة الأولى — الصور التي تتداعى إلى ذهن هذا الشاعر العظيم .

لنلاحظ أولا أن حمار الوحش يريد أن يحيا حياة أسرية هادئة — كما يقال — ويريد أن يزيل التراب الحار عن مبيته ؛ فالمكان حار ولا يمكن أن يصلح من حيث هو للنوم ، وأمسى حمار الوحش أسيرا مقيداً ، خليقا بالشفقة ؛ فهو حريص كل الحرص على الحياة ، يجاهـد لكي يتحدى أثر الطبيعة القاسية ، ويريد أن يتعامل معها ، فلا بد من الاعتراف بقوتها ، ولا بد من إصلاحها في الوقت نفسه — أي أنه لا يملك إلا أن يبعد التراب الحار لكي يصل إلى طبقة باردة . هذا المنظر من أكثر المناظر احتفالا بحالة إنسانية يصبح فيها الإنسان على الرغم من قسوة عدوه جديرا بالتقدير ؛ فهو يريد الحياة ، وهو يريد أن يتخذ وسط طبيعة صلبة عنيدة مكاناً صغيراً يبيت فيه . وهو مطمئن إلى ما أتيح له من نوم غير مريح . ولكن الرضا أو القناعة لا خير فيها ، ومن لم يحارب اضطر إلى الحرب ؛ فحمار الوحش لا يفكر في الحرب . إنه يفكر تفكير الإنسان الذي يريد أن يبني بيتا وينام بجانب شجرة عظيمة ،

ويريد أن تنعقد صلة الصداقة بينه وبين الشجرة أو الطبيعة ــ وأن ينجب البنين والبنات ... وهذا واضح لا لبس فيه . قال امرؤ القيس إن هذه الشجرة التي بات بجانبها حمار الوحش تشبه بيت رجل أعرس بأهله . وعلى الرغم من أن حمار الوحش يريد أن ينعم ببيت بارد من الحر ، وشجرة أم تؤنسه ، ومكان ضيق يحتويه فإن الظروف التي تحيط به لا تمكنه من أنّ يحيا الحياة التي يرضاها ، فليس في الطبيعة إشفاق على من يريد المسالمة . (وهنا نعود مرة أخرى إلى تفهم فكرة عدو الناقة ومسيرها) . والنقطة الغريبة التي تشحذ الذهن في الشعر الجاهلي كله هي أن الحرب تبدو أهم من السلام ، أو هي الوسيلة الوحيدة للسلام . فالحرب تأخذ حمار الوحش من حيث لا يريد ؛ فهو « أسير » وكلمة أسير قد تعني أنه غير راض تماما أو تعني أنه لا يستطيع أن يتمتع بحريته . وهذا واضح ؛ فالكلاب تناوشه وتتبعه ، وحينما تشرق الشمس ، ويريد الثور الوحشي أن يستقبل السلام تفاجئه الكلاب . والكلاب أعداء الحياة .

هناك إذن خصومة بين أصدقاء الحياة الوادعين المسالمين وخصومها . ولكن الخصوم يوصفون في الشعر الجاهلي وصفا محايدا ، فيأخذ الصراع ملامح القوى المتعادلة ، ويبدي كل طرف من أطراف الصراع أصالته في الحياة . ولذلك تجد عيون الكلاب تشبه بحبات حمراء الزهر ، وتجد إلى جانب ذلك أن هذا الحيوان المفترى عليه يأخذ صورتين لا يمكن أن يفلتا من الذهن . الصورة الأولى هي جذوة النار على أرض صلبة مرتفعة . كأن هذه النار هي نفسها قبس الحياة للذي يريد الحياة . بل تجد أن حمار الوحش أصبح راهبا أو كالراهب ؛ أي أنّ تكوينه الأساسي نقي إلى حد بعيد إذا استثنينا عزلته عن الناس . وهذه العزلة لا تنجيه من الصراع ؛ فالأطفال حوله يريدون أن يمزقوا ثيابه . وهذه الصورة من أكثر الصور تأثيرا في النفس ، لأن الراهب الذي يمزق الأطفال ثيابه هو ثور الوحش الذي تعتدي عليه الكلاب . ولكن عدوان الكلاب في هذه الصورة ذو معنى غريب جدا . إن الكلاب تريد أن تأخذ شيئا من السر الغامض في هذا الراهب ، ولكن الكلاب لا تستطيع أن تبرأ

في هذه المحاولة من صفة العدوان . وبعبارة أخرى إن ما نسميه أحيانا باسم العدوان كان جزءا من طقوس جليلة مقدسة . وحمار الوحش يتعرض لهذه التجربة التي تنضجه ؛ فهو لا بد أن يعرك مجال المجتمع .

وهذا النسق كله ينبغي أن يقرأ أكثر من مرة ؛ فحمار الوحش في القطعة التي أتحدث عنها يتمثل أمامنا في صورة فحل الإبل النشيط ؛ فكأننا عدنا بعد هذه المسيرة إلى الموضوع الأصلي وهو موضوع الإبل . ولذلك ليس من الغريب أن نجد أن صورة حمار الوحش الخاصة — في الظاهر — صورةَ الأسير الذي يشبه قبس النار صورةٌ تحفها القداسة . وليس هناك شك إذا نظرنا في أساطير العرب في العصر الجاهلي — في أن الناقة لم تكن مجرد حيوان . إن العالم أو المتحضر قد ينظر بعقله ، ولكن الشعراء — خاصة — يحتضنون الأشياء بخيالهم وحواسهم ، أعني أن الناقة كانت حيرانا مقدسا في بعض الأحيان . وكانت — لذلك كله — صورة الراهب الأسير الذي يأتي الناس بقبس من النار فيعترضه أطفال الأرض — كانت هي هي صورة الناقة العظيمة التي تتعرض للحرب . فالحرب في كل مكان من الشعر الجاهلي . ولذلك ينبغي أن نقول إن ما يسمى استطرادا من الناقة إلى حمار الوحش هو محاولة استطلاع ما يجري في عقل الناقة ونفسها . وما في عقل الناقة هو الأسر ، وهو بناء بيت ، وهو غرس الشجرة ، وهو حلم الشروق ، وهو المطر . ولكن ينبغي أن تخوض الناقة من أجل ذلك كله الحرب . فالحرب في هذه الحال كأنها عنصر ضروري لحياة الناقة وهي أشبه بطقوس التطهير المقدس التي ترفعها إلى رتبة الوليّ المقرب .

ولا يمكن إذا فصلنا بين كائنين وقلنا هذه هي الناقة وهذا هو حمار الوحش أن نفهم الموضوع بوحدته وتكامله . فالموضوع الأساسي هو أن الإنسان موهوب ، وأنه من أجل ذلك لا يستغني عن الحرب . ولأول مرة نجد الراهب يحارب . وأنت تعرف أن الراهب في المفهوم المسيحي لا يؤمن بالحرب . ولكن الحياة الروحية ذات صورة مختلفة عن التصور المسيحي .

وهذا ما تراه في الشعر الجاهلي ، فالشعر الجاهلي قوي في دلالته على نكران هذا التصور والتطلع إلى شيء متميز منه بدرجة كافية . وليس أوضح من هذه الناقة التي تسير في الصحراء تقطعها في كل ناحية . هذه الناقة هي الإنسان المثالي يحمل شعلة غريبة ويستحق الحياة إذا هو حارب . ولذلك كان الشعار الروحي في العصر الجاهلي أن الحرب هي مفتاح باب الطهارة .

ومن أجل كشف أبعاد أخرى لهذه الفكرة المعقدة أو المركبة علينا أن ننظر في بعض ما قاله زهير بن أبي سلمى في معلقته المشهورة :

وما الحربُ إلا ما عَلِمتم وذقتُمُ
وما هو عنها بالحديث المُرَجَّمِ
مَتَى تبعثوها تبعثوها ذميمة
وتَضْرَ إذا ضَرَّيْتُمُوها فتَضْرَمِ
فتعرُكْكُمُ عَرْكَ الرحى بثِفالِها
وتَلْقَحْ كِشافاً ثم تحملْ فتُتْئِمِ
فتُنْتِجْ لكم غِلمانَ أشأمَ كُلُّهُمْ
كأحمرِ عادٍ ثم تُرْضِع فتَفْطِمِ

يقول زهير إن السلام غاية الحياة القصوى . ولكن السلام أشبه الأشياء بفكرة تجريدية ذهنية نجمت عن المدركات الحسية وهي الحرب ؛ فالحرب بالنسبة للسلام يقين تجريبي أو حسي ، ولذلك كانت معرفة الحرب أوثق من معرفة السلام ؛ فالسلام بالقياس إلى الحرب رجم أو ظنون أو استنتاجات كما يقول المتحضرون . أما الحسي الواقعي الحميم فهو الحرب . فلننظر بإمعان إذن في بيت زهير الأول الذي بدأ به حديثه ... وحينما وصف الحرب لم يجد إلا فكرة الناقة عوناً له على استقصائها واختبارها . وبيان ذلك في عبارة موجزة لا يحتاج إلى عناء ؛ فقد أشار زهير العظيم إلى عاقر الناقة في ثمود ،

وكان عقر الناقة إيذانا بالدمار والهلاك . فالحرب إذن من حيث هي دمار وعدوان هي موضوع هذا الحديث . وينبغي أن نميز بين هذين الوجهين منذ البدء تجنبا لصعوبات وهمية . والمهم أن زهيرا قد أشار بطريقة ذكية إلى رمز خصب مفيد وهو حياة الناقة ؛ ولفتنا – بإيماءة شاردة – إلى أن الناقة في الشعر الجاهلي تريد أن تنجو من تلك العواقب المستقرة في ضمير العربي الموروثة عن الآباء والأجداد . فعقر الناقة نذير شؤم ، ولذلك كان الشاعر الجاهلي يبحث – على الدوام – عن كل ما يجنبها أو يجنبه هذا المصير ؛ ولم يجد أمامه – إذن – إلا أن « يعوذها » على نحو ما نعرف . فالحرب التي يصفها زهير أقرب الأشياء إلى نفثات السحر و الشيطان التي ترتبط بفكرة عقر الناقة . وزهير يعرف كذلك أن هذه النفثات جزء من النوازع العدوانية التي تسعى إلى تدمير الذات . ويبدو هذا التدمير الذاتي جزءا من إرادة داخلية عميقة في البيت الثاني .

وقد أشار زهير في أبيات أخرى مشهورة إلى ما يشبه فكرة عقر الناقة فقال :

رَعَوْا ظِمْأَهُمْ حتى إذا تمَّ أوْرَدُوا
غِماراً تَفَرَّى بالسِّلاح وبالدَّم
فَقَضَّوْا منايا بَيْنَهُم ثم أصْدَرُوا
إلى كلأٍ مُسْتَوبَلٍ مُتَوَخَّم

وفي هذين البيتين يقول زهير إن القوم كفوا عن القتال مدة معلومة ثم عاودوا الوقائع فأحكموا وتمموا منايا بينهم . ولكن هذا كله لا يكفي . فالكلأ الوخيم الذي لا يستمرأ أو الماء الكثير غير النقي كلاهما يعني عقر الناقة . فزهير في هذه الحالة ما يزال يربط بين هذه الفكرة وفساد المرعى والمشرب وهما مادة الحياة . وقد قارن – ضمنا – بين هذا الفساد وفكرة

السحر . ولا شيء صريح — بداهة — عن السحر في البيتين ؛ ولكن « وصف » الغمار و« وصف » الكلأ يمكن أن يؤدي إلى هذا العدو الغريب الدفين الماكر الذي يعبث بالحياة دون أن يرى . وهذا ما جعلنا نقول إن الناقة في الشعر الجاهلي « معوذة » من صناعة السحرة . وفي كل الموضوعات المقدسة أو الأسطورية نجد المتناقضين يجتمعان ؛ فالشيطان والإله مقترنان في الأساطير ؛ وكذلك الحال في هذه الناقة : من الممكن أن تلتبس بالشيطان ، ولكن من الممكن أيضا أن يستحيل الشيطان إلى إله . ومهما يكن الأمر فقد عاد زهير بعد قليل في معلقته إلى فكرة الديات وكشف عن التقابل في شخصيتي الناقة . وجعل الناقة مفتاح الرحمة والمغفرة كما جعلها من قبل مفتاح العذاب والعقاب . ولكن الناقة في الحالتين جميعا تبث في نفس المتلقي شعورا من التقوى والخوف . وهناك عبارات غامضة مهمة تنسب إلى الأصمعي بعد الإسلام . قال: الشعر نكد لا يحيا إلا بالشر . وينبغي علينا أن نحتاط كثيرا في فهم المدلول التاريخي لهاتين الكلمتين : النكد والشر ، ولكن الملاحظة — عامة — ذكية وضاءة ؛ فالشعر الجاهلي لا ينفصل عن فكرة الحرب مهما يكن الموضوع الظاهر الذي يعرض له .

والأطلال ماذا تعني . هناك حرب غامضة أدت إلى العفاء على بعض آثار الديار . بل إن وصف سير الناقة في ذاته يُوحي بالجدل والخصومة والصراع . وقل أن توصف الناقة في غير معارض بعينها . مثال ذلك أنها تدفع الحصى باستمرار ، أو تفسح أمامها الطريق . ومعنى ذلك أنه لا حياة إلا بمدافعة الضغوط التي تتعرض لها . ففي سير الناقة — لو نظرنا بدقة — ضغوط كثيرة . ولكن الحياة الطبيعية للناقة — تلك التي نسميها السلام — ليست أكثر من مدافعة هذه الضغوط التي تخطر للإنسان أو الناقة في كل لمحة تقريباً . ولأمر ما كانت الناقة هائلة قوية الملامح جبارة — كما يقال أحيانا في وصف البشر . ذلك أن الناقة مزودة بقابلية المجاهدة . ولذلك كان الوصف الطبيعي للإنسان في نظر الشاعر الجاهلي هو أنه حيوان محارب . والحرب هنا جزء من ماهية الإنسان كما يقال

في المنطق . فالحرب ليست شيئاً عارضاً على حياة من نوع آخر ؛ وإنما هي لباب التصور الذي يحرص عليه الشاعر الجاهلي ؛ فسير الناقة في نفسه كالحرب ، والناقة تشبه — كما يقال في الكلام الرديء — بحمار الوحش الذي يتعرض للحرب . لذلك كانت فكرة الحرب غريبة . كانت في نظر الشاعر الجاهلي خالية من الدنس أو الإثم . هي الماء الذي يطهر الإنسان . تلك هي فلسفة الحرب . ليست معاكسة للإنسان مفروضة عليه ، وإنما هي صدام تبعثه الناقة من أجل الإنضاج لا من أجل الاحتراق . الناقة راعية الحرب . وإذا نظرت مرة أخرى إلى ما جاء في وصف حمار الوحش عند امرىء القيس وجدت الحرب تختلط اختلاطا واضحا بفكرة القبس وفكرة الراهب وفكرة الشجرة النامية . والحقيقة أن الشاعر الجاهلي استطاع أن ينقي فكرة الحرب من الخوف والفزع والموت والشيطان .

وإذا حاولنا أن نستقرىء صورة المطر رأينا الظاهرة نفسها : فالمطر في معلقة امرىء القيس مشهور . ولكن كيف تصور امرؤ القيس المطر : كان المطر حربا أو كالحرب . ولذلك نجد من الغريب أن تتداعى فكرة المطر وفكرة الحرب . صحيح أن المطر منه العنيف ومنه الرقيق . ولكن المطر العنيف — في نفسه — ينفع أكثر مما يضر ، ويعطي أكثر مما يأخذ . ولكن الحرب هي الصفة الأساسية لفكرة المطر ذاتها . فالمطر يقلب الأشجار العظيمة ويكاد يقتلعها من جذورها :

فأضحى يَسُحُّ المــاء حَوْلَ كُتَيْفَةٍ
يَكُبُّ على الأذقان دَوْحَ الكَنَهْبَلِ

والنقطة الثانية أن المطر حينما مر على الجبال أفزع الحيوان فنزل جميعا من منازله :

وَمَرَّ على القَنَان مِنْ نَفَيَــانِــه فأنزل منه العُصْمَ مِن كل مَنْزِل

والنقطة الثالثة هي أن المطر لم يترك جذع نخلة ، ولم يترك بيتا إلا أن يكون مبنيا من الصخر . وغرقت في هذا المطر السباع ، وبدت السباع الغارقة كالنبات الصغير من البصل .

كأن السِّبَاعَ فيه غرْقَى عَشِيَّةً بأرجائه القُصْوى أنَابيشُ عُنْصُلِ

– أي أن هناك تناسبا أخاذا بين المطر وفكرة الحرب أو بين فكرة الحياة وفكرة الحرب . وامرؤ القيس يريد أن يقول إن أي حدث عظيم من مثل المطر لا بد أن تكون له آثار من العنف والدمار . ولكن هذا الدمار منظور إليه على أنه جزء من عظمة الحدث ذاتها . فالشاعر لا يتصور فكرة المطر التي هي أحب الأفكار إلى حياة الأرض بمعزل عن المقاومة أو المطاردة . والمطاردة تملأ جوانب الشعر القديم : الثور يطارد الكلاب ، والناقة تطارد الحصى ، وهناك أشياء أخرى تطارد الناقة نفسها . والشاعر الجاهلي مولع بأن يجعل الناقة كحيوان أصابه لدغة قط . ولذلك يقول إن الناقة العظيمة لا يمكن أن تتصور حياتها سلاماً نقياً من المقاومة المنظورة وغير المنظورة . ففكرة الحرب ليست جزءا من المطر فحسب ، ولكنها – أيضا – جزء من كل تصور آخر يخطر للشاعر . فكرة الحرب كأنما هي قلب موضوع الناقة في بعض الأحيان. وكل من له صلة ولو قريبة بالشعر الجاهلي يدرك أن موضوع الناقة من أشق الموضوعات وأكثرها أبعادا في الشعر الجاهلي .

إننا نقول إن العربي يضيق أحيانا بفكرة الحرب . وهذا صحيح ولكن كل شيء كان يوحي إلى الشاعر أن جوهر الحياة هو ما نسميه باسم الصراع . ولذلك يزود الناقة – كما قلنا – بكل ما يجعلها صالحة لتمثيل هذا الدور . وحينما ننظر في أجزاء الناقة التي توصف بعناية ومحبة نتبين أن الشاعر يتأمل صورة خلْق عظيم . والناقة إذن آية من آيات الله تحتوي في داخلها فكرتي الليل والنهار وما بينهما من مطاردة وانسلاخ . الناقة تبدو فوق أي شيء ، وإن كان كل شيء ينتسب إليها.الناقة تكوين شاذ مشبع بالقوة والرهبة، وإذا

قرأنا كثيرا من صورها تذكرنا فكرة الزلفى التي تحدث عنها القرآن الكريم حين أشار إلى الشرك وعجز العربي الجاهلي عن تصور وحدانية نقية خالصة . فالشاعر يحب أن يتصور هذه القوة ذلولاً . ونقرأ الشعر فلا نملك إلا أن نتساءل كيف يمكن أن يكون مثل هذا الكائن العظيم ذلولا ؟ هل يملك الإنسان حقا هذه الطاقة ؟ هل يحارب الإنسان من أجلها أم هل تحتاج هذه الطاقة نفسها إلى فكرة الحرب ومحبة الحرب أيضا ؟ ومهما يكن الأمر فالناقة محتاجة إلى الحرب لتدعم وجودها وتثبته بما يشبه الدليل ؛ وتبارك في الوقت نفسه وجود الآخرين الذين يفكرون في غرس الشجرة وبناء البيت والانطلاق من أسر الروح وتلقي المطر .

والواقع أن فكرة الناقة من أكثر الأفكار تنوعاً ؛ فالناقة منبتُ كل ما أهم وأقلق وأحزن الشاعر الجاهلي ، أو هي التي تخلق الأفكار التي ترفع الإنسان عن رتبة الحيوان . الأفكار العالية التي لا تتصل بإشباع الحاجات الأولية . الناقة في هذه الحالة ليست وسيلة إلى غاية بل هي مجمع كل شعور بالغائية الواضحة والغامضة . الناقة هي خالقة الأساطير التي أخرجت الشعر من الغناء الساذج إلى التصدي الملح لفكرة المشكلات أو لنقل إن الناقة هي التي نقلت الفكر العربي قبل الإسلام مما نسميه طبيعة الملاحم إلى طبيعة الدراما والصراع . فالعلاقات الأساسية بين الشاعر والعالم في شكل مزاج من الرفض والقبول تكمن في هذه الناقة .

وليس أمامنا بعد ذلك إلا أن نضيف فكرتين فحسب تتمايز إحداهما من الأخرى تمايزا كافيا . ولكننا نريد أن يستقر في الذهن أن الشاعر القديم كان يظن الناقة رمزاً لكل هم أو اهتمام أساسي . ولذلك لا ينافسها في خلق الأفكار شيء . وبينما بدا الفرس أحياناً فرحاً مختالاً أو فخوراً ثملاً بالنصر بدت الناقة — في بعض الأحيان — مهمومة مثقلة بالأعباء حتى في لحظات النصر التي يتخيلها الشاعر ؛ شاعرة بتكاليف فكرة الاتصال ومشقتها . والاتصال الروحي فيما نعرف هو مشكلة العربي .

يقول المثقب العبدي – وهو شاعر فحل قديم يقول بعض الباحثين إنه أقدم من النابغة :

أجِدَّكَ ما يُدريكَ أنْ رُبَّ بَلْدَةٍ إذا الشمسُ في الأيام طالَ رُكُودُها (١)

وصاحت صَوادِيحُ النهار وأعرضتْ لوامِعُ يُطْوى رَيْطُها وبُرُودُها(٢)

قَطَعْتُ بِفَتْلاءِ اليدين ذَرِيعةٍ يَغُولُ البلادَ سَوْمُها وبَرِيدُها (٣)

فبِتُّ وباتت كالنعامة ناقتي وباتت عليها صَفْنَتي وقُتُودُها(٤)

وأغضتْ كما أغضيت عيني فعرَّستْ على الثَّفِنات والجِرانِ هُجُودُها(٥)

على طُرُقٍ عند الأراكة رِبَّةٍ تُوَازى شَرِيمَ البحر وهو قَعِيدُها(٦)

كأن جَنِيباً عند مَعْقِد غرْزِها تزاوله عن نفسها ويُريدها (٧)

تَهالكُ منها في الرخاء تَهالكاً تهالُكَ إحدى الجُونِ حانَ ورودها(٨)

---

(١) أجدك : قال الأصمعي معناه أجداً منك ، وقال أبو عمرو : أحقاً منك . الركود: الوقوف والسكون : أراد وقت شدة الحر .

(٢) الصواديح : الجنادب تصدح في شدة الحر أي تصوت . أعرضت : أرتك عرضها أي ظهرت . اللوامع : أراد بها السراب . الريط : الثياب البيض . شبه السراب في تقلبه بثياب تطوى .

(٣) الفتلاء : المفتولة الذراعين ، الذريعة : الواسعة الخطو . يغول البلاد : يطويها . السوم : السير السريع الدائم . البريد : شدة السير .

(٤) الصفن : شيء من جلد يجعلون فيه زادهم . القتود : خشب الرحل .

(٥) الإغضاء : قصر الطرف . التعريس : النزول في آخر الليل . الثفنات : ما مس الأرض من صدر البعير وقوائمه في بروكه . الجران : جلد باطن العنق . هجود ها: نومها .

(٦) الأراكة : موضع . الربة : المجتمعة. تؤازي : تحاذي وتقابل . الشريم : الخليج . قعيدها : ملازم لها .

(٧) الجنيب : الدابة تقاد إلى جنب أخرى ، أراد به هرا فهو يقول : كأنها لسرعتها ينهسها هو عند معقد غرزها وهو حزامها . تزاوله : تخاتله وتعالجه . يريدها : يقصدها أي بالأذى .

(٨) التهالك : الاجتهاد في السير . الرخاء : الاسترخاء . يقول استرخاؤها في سيرها تهالك . الجون : القطا . شبهها بقطاة حين ورودها عطشى .

فَنَهْنَهْتُ عنهـــا والمناسم ترتمي بمَعْزاءَ شَتّى لا يُرَدُّ عُنُودها [1]

في هذه الأبيات تبدو الناقة سيِّدة على الطبيعة بمعنى ما . وتأخذ عناصر الطبيعة صفة معادل موضوعي . فالحر الذي يحرص عليه الشاعر أو علو الضحى في النهار معادلٌ لتفتـــح النفس على أسرار ومكنونات . وتصطحب الطيور الناقة على نحو ما تصطحب الماجد المحارب كما سنرى في شعر النابغة . الطبيعة تبدو مدينة في معناها لما تعطي لها الناقة . ولكن دين الطبيعة الساكنة للناقة أو قدرة الناقة على كشف معناها يعني هو الآخر جَوْب الجزيرة . ذلك أن وصل الإنسان بالإنسان في الجزيرة يعود الشاعر فيعبر عنه بارتفاع الحر وتصويت الطير . وهذه المشاعر الطبيعية تقف من الناقة النشيطة أو الفعالة موقف التحية . وليست الناقة غافلة عن سكون الشمس وصياح الجنادب . فالتناسق قائم بين هذه العناصر من جهة والبحث عن مفهوم لصلة الإنسان من جهة أخرى . وهذا البحث المتمثل في جَوْب الجزيرة يرتبط في كثير من الأحيان بفكرة النعامة . وتجعل النعامة الناقة كائنا متعاليا على الأرض منطلق الروح . ويعبر الشاعر عن هذا الانطلاق أو النشاط بإغضاء الطرف . وغض الطرف لا يعني — إذن — العجز عن ملاحقة الواقع بل يعني الرغبة في وضع الواقع في إطار نفسي داخلي خلاق ، أو يعني — بعبارة أخرى — أن مشكلة الإنسان في الجزيرة ليست مشكلة مادية عملية وإنما هي مشكلـــة نفسية خلقية روحية . وهناك قرينة على مـــا نزعمه ؛ فالناقة حين تنزل في الليل يظل كل شيء قائما على ظهرها . فهي لاتلتمس التخفف من الشعور بالعبء ، وإنما يعطي لها الليل فرصة تنوير مشكلات هذا العبء . وهذا التنوير يحتاج إلى ما يشبه طقوس الصلاة والسجود الذي يصفه الشاعر في البيت الخامس . وفي هذا الهجود لا تفارق الناقة أحلام « الصلة » بين الإنسان . فالنوم في ذاته أسلوب لمواجهة أعباء النهار .

---

(١) نهنهت : كففت . المنسم : ظفر الخف . المعزاء : الأرض ذات الحصى الصغار . شتى : ليست بمستوية . عنود المعزاء : هو ما يطير من الحصى فيعند أي يأخذ في ناحية .

هذه الناقة مشكلتها الأساسية هي فكرة الاتصال . والاتصال ليس في تصور الشاعر عطاءً أو منحةً خارجية تأخذ فيها الناقة دور المتلقي الراكد . فالاتصال عناء ومكابدة يعبر عنها الشاعر بلدغة الهر . ذلك أن هناك بقايا «أرضية» إن صح هذا التعبير ، ولكن الناقة لا تقدم رجلا وتؤخر أخرى ، ولا تنقسم على نفسها بل تنطلق هذه النفس انطلاقا رائعاً . لا يستطيع شيء أن يعوقها . فهناك الشعور المستمر بأنها تواقة مشتاقة أبداً . ومن الغريب أن «السراب» يحد صفة الشوق بأشياء . وقد بدا السراب كثياب بيض تطوى . والثياب والشمس الساكنة التي يقال إنها الحر والصواديح كلها طقوس تحلية النفس والطهارة لمن يريــــد الاتصال .

ولكن هذا الاتصال وبعبارة أخرى قهر الشعور بالانفصال لا يستقيــم بالإشباع الوهمي للرغبات . ويظهر أن الشاعر الجاهلي خامره الشك فيما يمكن أن ينجم عن الشعر من ضرر بعــد بلوغه هذا المستوى . ذلك أن الثقافة التي يسوّيها — إن صح هذا الوصف — تصب آخر الأمر في تنشيط الخيال . ولذلك أراد الشاعر أن يمهد الطريق إلى ما يسمى باسم النثر . وبعبارة أخرى يمهد العقل لمعانقة الواقع ، وإيجاد نقطة التحام أقوى بين الحلم والحياة . ولذلك تمتعت الناقة — في زعمنا — بفكرة العمل . ذلك أن العمل هو المخرج الوحيد من سجن الخيال والحلم والانفصال . وأعطي العمل الذي يعزى إلى الناقة قيمة فوق المادة . ولا بد من أجل توضيح شيء من هذا أن نقف في آخر هذا الباب عند ما قاله عبدة ابن الطبيب . وهو شاعر مجيد فيما يقول الباحثون ، ولكن من الأهمية بمكان أن نذكر أنه مخضرم ، أدرك الإسلام فأسلم . وهذه الحقيقة تزكي الفرض الذي تناولته الآن . ذلك أن الإسلام وجد من الضروري أن يحدث تغييرا في مدلول العمل ، وأن يجيب عن الأسئلة المثيرة التي تعلق بذهن العربي الجاهلي في هذا الشأن . وإذا قرأنا الصورة الرمزية للناقة وجدناها دائبة الحركة . ولا نملك إلا أن نسأل أنفسنا من أين ؟ وإلى أين ؟ ولماذا ؟ ولا أريد أن أستطرد إلى أكثر من ذلك فأنا حريص على أن أقدم إليك قطعة من شعر عبدة بن الطبيب :

فَعِدِّ عنها ولا تَشْغَلْكَ عن عمل   إن الصَّبابةَ بعد الشَّيبِ تضليلُ
بجسرةٍ كعَلاةِ القَيْنِ دَوْسَرةٍ   فيها على الأيْنِ إرْقالٌ وتبغيل [1]
عَنْسٍ تُشيرُ بقِنْوانٍ إذا زُجِرت   من خَصْبةٍ بَقِيتْ فيها شَماليلُ [2]
قَرْواء مقْذوفة بالنَّحْضِ يَشْعَفُها   فَرْطُ المِرَاحِ إذا كَلَّ المَراسيلُ [3]
وما يزال لها شأوٌ يُوَقِّرُهُ   مُحَرَّفٌ من سُيُورِ الغرْفِ مَجْدولُ [4]
إذا تَجاهدَ سَيْرُ القوم في شَرَكٍ   كأنه شَطَبٌ بالسَّرْو مَرْمُولُ [5]
نهجٍ ترى حَوْله بَيْضَ القَطا قُبَصاً   كأنه بالأفاحيص الحَوَاجيلُ [6]
حَواجِلٌ مُلِئتْ زَيْتاً مُجَرَّدة   ليست عليهن من خُوصٍ سَواجيلُ [7]

وما أكثر ما قاله الشعراء في الانتقال من النسيب . ولكن هذه الصور مفيدة حقا ، أعني صورة علاة القين أو سندان الحداد ، وصورة سيور الجلد المدبوغ ،

---

(١) الجسرة : الناقة الصلبة المتجاسرة . القين : الحداد هنا . قال الأصمعي : كل عامل بحديد عند العرب قين . العلاة : سندان الحداد . الدوسرة : الصلبة الضخمة . الأين : الإعياء . الإرقال : مشي فيه سرعة وجمز . التبغيل : أرفع من المشي ودون العدو .

(٢) العنس : الناقة الصلبة . القنوان : عذقا النخلة . الخصبة : نوع من النخل . الشماليل : البقايا تبقى في العذق .

(٣) القرا : الظهر . النحض : اللحم . يشعفها : ينزع فؤادها ويستخفها . المراسيل : السراع السهلات في السير .

(٤) الشأو : الطلق . يوقره : يكف منه . المحرف : الزمام والجديل له حرف من الضفر . الغرف : الجلد دبغ بالتمر والشعير ويمتاز بلينه .

(٥) تجاهد : اشتد . الشرك : الطريق المنقاد . الشطب : سعف النخيل تتخذ من قشره الحصر . السرو : موضع باليمن . مرمول : منسوج .

(٦) النهج : البين، يريد الطريق . القبص جمع قبصة وهي ما أخذ بأطراف الأصابع . الأفاحيص جمع أفحوص وهو الموضع الذي تبيض فيه القطا . الحواجيل : القوارير .

(٧) مجردة : يعني أن هذه القوارير مجردة ليس عليها غلف . السواجيل جمع ساجول وسوجل وهو الغلاف .

وصورة تشذيب النخيل ، وصورة الحصير ، وصورة القوارير الصغار ملئت زيتاً . ومن الواضح أن كل هذه الصور تدور حول فكرة العمل اليدوي الذي يخلقه الإنسان . ولكننا تعودنا أن نقول إن الشاعر يتحدث عن ناقة صلبة شديدة أو قوية طويلة الظهر ، مرحة نشيطة ، وتعودنا أن نقول إن الشاعر يصف الطريق الذي يسير فيه القوم . وكذلك نقول إنه يذكر المواضع التي يبيض فيها القطا . وكل ما عدا ذلك — في وهمنا — وسيلة لا تضيف إلى الموضوع شيئا جوهريا . أي أن الصور — فيما نزعم — لا تؤثر في خلق المعنى . وهذا خطأ ؛ فالصور السابقة من الممكن أن تفـ ح بمعنى العمل . ولو مضى القارىء دون التفات إلى الصورة الأولى لكان من الجائز أن تذكره الصورة الثانية أو الثالثة فهي صور متلاحقة ، ولكنها تؤلف ما يشبه النسيج الواحد . ولذلك كان من الوفاء لعقل الشاعر أن يتفكر القارىء فيما أراد بهذا مثلاً . فالناقة توصف — كما يقال — بالرجوع إلى فكرة الجهد الذي يحقق به الإنسان ذاتيته ويواجه به دوافع الخطر ، ويحقق به شعوره بصلاحيته للبقاء . ولست أشك في أن الصور السابقة لا يقصد منها — فحسب — التعبير عن سرعة الناقة وعلامات الطريق . فالشاعر يقول أولا :

هل حَبْلُ خَوْلَةَ بعد الهَجْرِ مَوْصولُ
أم أنت عنها بعيدُ الدارِ مشغولُ .

ولكنه يعرض عن خولة كما يعرض الشعراء ، وربما تكون خَولة صورة للحياة الدنيا من حيث هي متاع الغرور . وربما يستدرك الشاعر على نفسه فيتصور الحياة تصوراً آخر أرقى . ولستُ أجد في هذا كثيرا من الغرابة ما دمت أقرأ في حديث الناقة فكرة المحاولة والعمل المتلاحق . فحديث خولة لا يتجاوز الخاطر والشعور . ولكن ينبغي على المرء أن يتجاوزهما إلى الفعل أو الحدث . ويظهر أن حديث المرأة لا يحقق فكرة الصلة والاندماج قدر ما يحققه حديث الناقة . وتجسيد فكرة العمل ؛ ففي العمل يبدو ما يهبه الإنسان على حين يختلط

في حديث خولة ما يهبه الشاعر بما يأخذه ، وتختلط الأثرة بالإيثار ، ويلوح الشعور بتجنب الحياة والاستهتار الذي يدل على الأسى في باطنه . ولا كذلك العمل فإنه يحقق الصلة ويذهب الحزن ، ولكنه لا يقوى على ذلك إلا إذا مازجه نوع من التقدير العلوي أو الولاء لمبدأ غامض . ذلك الولاء الذي يرمز إلى موضوعه بفكرة الناقة التي أريد بها أن تنسخ الولاء لفكرة خولة . وقد تكون الناقة — في هذا السياق المركب من تلك الصور وما تتركه من أثر — أكثر غموضاً من خولة ، ذلك أن المتعة الأولى حية قريبة على حين تختفي فكرة المتعة أو تذوب في شيء أجل منها . ليس من شك في أن فكرة المتعة تبدو أقل من أن تنهض بالانطباع الذي تتركه هذه الناقة . وليس لهذا من سبب فيما أزعم سوى أن هذه الناقة العاملة مبدأ أرفع من الحس ، وأكثر سمواً من الإنسان .

الفصل الخامس

الأرضُ الظامئةَ

وحينما نرحل إلى المطر سوف نجد كل شيء يأخذ برقاب كل شيء . وقد بدأ امرؤ القيس يحقق الخطوط العريضة المهمة ، وبات من بعده الشعراء يقيمون للمطر بناءً كبيراً . كل شاعر يضيف إليه جانباً من عمله . كل شاعر يرى أنه يجب عليه أن يتم النهج الذي بدأه امرؤ القيس . ومن ثم يبدو المطر آلة ضخمة صنعها كثيرون . من الممكن — أحيانا — أن يميز بعض أجزائها ، ولكن الآلة — من حيث هي «كلّ» أو نظام — موجودة . وكذلك صورة المطر في الشعر الجاهلي . يمضي الشعراء فيتعمقونها أو يحورونها . ولكن التحوير يأخذ صفة النمو . صورة المطر تنبع من باطنها باحثة لها عن قوام موحد أو هيكل متماسك متكامل . كل شاعر نَذَرَ للمجتمع أن يعطي له من شعره شيئاً لكي تبقى صورة مطر امرىء القيس حية على الدوام . ومن ثم كان من الواجب أن يقرأ ما قاله امرؤ القيس في أكثر من موضع عن المطر . ومن أشهر ذلك — كما تعرف — كلامه في المعلقة . ومن قبل أشرنا إلى بعض ملامح هذا المطر ، ولاحظنا أن المطر يقتلع أصول النبات ، ويهدم البيوت ، ويكاد يقتلع الأشجار ، ويجعل الحيوان يلتمس في خبائه النجاة :

ومَرَّ على القنَان من نَفَيَانِه ... فأنزل منه العُصْم من كُلِّ مَنْزِلِ [1]

(١) القنان : اسم جبل لبني أسد . النفيان : ما تطاير من قطر المطر . الأعصم: الذي في إحدى يديه بياض من الأوعال وغيرها .

وتيمـــــاءَ لم يترك بها جِذْعَ نخلةٍ ولا أُطُماً إلا مَشيداً بِجَنْدَلِ [1]

ولم يكن هذا المطر نوعاً من الدمار الخالص الذى تهتز له النفس المريضة التي تشعر بأن خلاصها هو نفسه خلاص العالم ونهايته . ولم تكن نفس امرىء القيس ـــ الشاعرة ـــ من هذا النوع الذي يرتاح لرؤية العذاب. يجب أن نبرىء شعر امرىء القيس من شهوة العذاب والدمار . ومن الممكن أن نحتج ببعض الأبيات التي تعطي دلالة في هذا السبيل .

فامرؤ القيس قبل أن يصف المطر يبدأ بالبرق قائلا :

أصَــاحِ ترى بَرْقاً أُريكَ وميضه كلمع اليَدَيْنِ في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ [2]

يضيء سنــاه أو مصابيحُ راهــبٍ أمالَ السليطَ بالذُّبال المُفَتَّلِ [3]

قعدتُ له ، وصُحبتي بين ضــارجٍ وبين العُذَيْبِ ، بُعْدَ ما مُتأملي [4]

عــلى قَطَنٍ بالشَّيْم أيمــنُ صَوْبه وأيسَرُهُ على السِّتار فيذ بُــلِ [5]

فأضحى يَسُحُّ الماء حــول كتَيْفَةٍ يكُبُّ على الأذقان دَوْحَ الكَنَهْبَلِ [6]

هذا البرق يتلألأ ضوؤه ، فهو يشبه في تحركه تحرك اليدين أو مصابيح الرهبان يصب الزيت عليها . وبعبارة أخرى حينما هيأ الراهب المصباح سقط المطر ؛ فالمطر استجابة لدعوات راهب عظيم . ويمكن أن نرى تقلّب الكفين

---

(١) تيماء : قرية . الأطم : القصر . الجندل : الصخر .

(٢) الحبي: السحاب المتراكم . وجعله مكللا لأنه صار أعلاه كالإكليل لأسفله . ويروى مكلل بكسر اللام أي مبتسم .

(٣) السليط : الزيت . الذبالة : الفتيلة .

(٤) ضارج والعذيب : موضعان .

(٥) قطن : جبل . الشيم : النظر إلى البرق وترقب المطر .

(٦) الكب : إلقاء الشيء على وجهه . الأذقان مستعار في البيت للشجر . الدوحة : الشجرة العظيمة . الكنهبل : ضرب من شجر البادية .

سمةٌ من سماته أيضاً . يبدو أن مصباح الراهب وتقليب كفيه أعانا — بطريقة ما — على ولادة المطر . فالولادة ظاهرة في قول امرىء القيس : إن السحاب متراكم يشبه أعلاه الإكليل . وقد لمع البرق وتلألأ في أثنائه. هذه صورةواضحة الدلالة على فعل الانبثاق العظيم . وليس عندي شك في أن المعنى الروحي لولادة المطر قد فهمه شعراء العربية. وهناك شعر غير قليل من بينه أبيات مشهورة لابن المعتز يربط فيها بين حركة البرق وحركة مصحف يفتح ويغلق . وهذه صورة مبهمة يمكن أن توضح — قليلا — إذا قيست بماضي فكرة البرق في الشعر العربي. فالمصحف الذي عنى ابن المعتز يطوي في داخله فكرة الراهب وتقليب الكفين معاً عند امرىء القيس . والواقع أننا لا نهتم حتى الآن — مع الأسف —باستيضاح العلاقات التي تربط بين أفكار الشعراء .

ومهما يكن فإننا لا نستطيع أن نتجاهل صلة ما بين فكرة الراهب وفكرة المطر . وبهذا يصبح ضوء الراهب قويا بحيث يغشى كثيراً من الكائنات فتنكب على أذقانها . وعلى هذا النحو تتعدل صورة الدمار التي تظهر أول وهلة من الأبيات . وبعبارة أخرى لا يستطيع كثير من الكائنات أن يثبت لضوء الراهب . وهذا هو مقتضى البدء بفكرة مصباح الراهب على نحو ما يوجد في القصيدة .

وفي وسعنا أن نتأمل الحيوان الذي ينزل من أعلى الجبل . يقول الشراح إن الحيوان من شدة هول المطر ينزل من كل موضع من الجبل . وهذا غير كاف تماماً ، فالجبل في ذاته — على هذا النحو — كالبيت الذي فارقه سكانه وأهله فبدا غريباً موحشاً ، وفرّ كل حيوان من ذويه فقد شغله شأن جديد. ذلك أن هذا الحادث الكوني العظيم لا ينسجم مع الظواهر المطردة . و(الحيوان) — بداهة لا يستطيع أن يتكيف معه بسهولة . ولا بد ، لهذا السبب ، من مضي وقت معقول حتى يحدث قدر ضروري من الوعي والتكيف .

المطر في شعر امرىء القيس قيامة غير عادية ، أو هو هزة كبرى تنسخ

التجارب اليومية المألوفة ، وتفصل بين جزئين من الحياة . ولذلك يقول امرؤ القيس :

« ... بعُدَ ما متأملي »

فالتجربة الكونية الخطيرة التي يتوهمها امرؤ القيس بعيدة المأتى ، غير واضحة الطريق . ولكن الشاعر مشوق إلى الرؤى البعيدة فهو يقول في بيت مشهور :

كأن ثَبيراً في عَـــرانين وَبْلِهِ كبيرُ أُنَاسٍ في بِجَادٍ مُزَمّلِ .

وقد عجز الشراح عن استيضاح هذا البيت فقالوا كأن هذا الجبل في أوائل المطر سيد أناس قد تلفف بكساء مخطط . قالوا شبّه تغطيته بالغثاء بتغطي هذا الرجل بالكساء . ومحصول هذا يسير جداً أي أن فكرة كبير القوم تذوب على هذا الوجه . وهي – فيما نرى – ذات قيمة كبيرة . فهناك سيد من السادة وأولى الأمر في المجتمع قد اهتم بهذا المطر ، وأخذ يجلس متأملا عليه ما يشبه العباءة التي يسدلها المرء على وجهه أحيانا هيبة من المطر أو تأملا في مغزى مـا أصاب الكائنات على يديه . وبعبارة أوضح ليس من اليسير الاستغناء عـن صورة رجل من علية الناس وساستهم . ويدخل الإنسان في هذا الموضع فيبدو كأنما يتلقى المطر ، وكأنما يريد أن يصغي إلى صوته ، وأن يتحسس – في نفسه – وقعه عليه . ولكن الشراح ينتقلون من بيت إلى بيت ، فينسون الماضي ، وينسون أن الإطار الداخلي لصورة المطر يتكون من ذلك الراهب الذي تحدثنـا عنه ، وسيد القوم الذي يستقبل المطر محتفيا به وبمغزاه . وهكذا نجد المطر يبدأ بفكرة الراهب وينتهي إلى أن يجعل الراهب سيداً مدبراً لأمر قومه .

وفي وسعنا أن نقرأ بيتاً مفيداً هنـا :

كأنَّ ذرى رَأس المُجَيْمرِ غُدْوَةً مِنَ السَّيْلِ والغُثَّاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ

ولذلك يصبح الجبل مغطى بالثياب والغزل :

وألقى بصحراء الغَبيطِ بَعَاعَــهُ نُزُولَ اليماني ذي العِيابِ المُحَمَّلِ

وبهذه الصورة عادَ إلى الجبل ما فقده حينما نزل منه الحيوان . أو لنقل تغيرت طبائعه ودخل في حوزة الإنسان . وأسفر الرعب الذي أحاط به أول الأمر عن مغزاه ، ولولا هذا الرعب الشديد لما استطاع النبات الناشيء من المطر أن ينمو ويزدهر . وكذلك بدا النذير المدمر — في ظاهره — رحمة وبركة . ولكن البركة ما كانت لتفهم — في منطق امرىء القيس — بمعزل عن هزة الخوف الأولى . فالأرض عقيم لولا أن تهتز . واهتزازها — في وصف امرىء القيس — ضرب من الخوف الضروري . والحقيقة أن فكرة الخوف أعطى لها في هــذا السياق قيمة إيجابية . وبدت أبعد الأشياء عن العائق الذي يحول دون ازدهــار الروح بل هي على العكس جزء أساسي من ذلك التحول المزدهر .

ولنقرأ آخر الأمر هذا البيت الجميل :

كــأنَّ مكاكِيَّ الجِــواء غُدَيَّةً صُبِحنَ سُلافاً منْ رَحيقٍ مُفلفلِ

كأن الطير سقي خمرا في الصباح ، فانطلق لسانه ، وتتابع صوته وتمتع بالشعور بالنشاط . هذا هو منطق النصر الذي تحقق ، والطير — كما رأينا — يعبر عن موقع الأحداث على وجدان الإنسان . ولذلك كان مطر امرىء القيس من أكثر الأشياء جاذبية في الشعر العربي . هناك صوت الطير التي شربت شراباً حاداً ، فاستحالت حياتها بشرا ، وكذلك السباع فارقها ما في قلبها من خوف وعدوان وأصبحت كنفوس النبات نقية طاهرة . وفكرة الإنبات في التراث القديم لا تخلو من هذه الدلالة . ولعل هذا كله يكفي لكي نقول إن المطر الذي شغل به امرؤ القيس بعيد عن صورة الدمار ، بل كان في الوقت نفسه أشبه ببحث وجداني صعب قاس يحتاج إلى تضحيات وفداء وعذاب . ولكنه يستأهل كل ما يبذل فيه من خوف وولاء معاً .

وهناك – بعد ذلك – سمات أخرى غير قليلة يجد المرء في قراءتها متعة إذا قلب في التراث الجاهلي باحثا عن فكرة المطر . والواقع أن هذه الفكرة تعطى للشعر وبخاصة ما مضى منه في أمر ما يسمى الفرس والناقة بعدا جديدا . ومن الممكن أن نلاحظ أن فكرة الثياب التي جاءت في شعر امرىء القيس علقت بأذهان الشعراء . وسأضرب المثل بقصيدة لعمرو بن الأهتم الذي كان خطيبا بليغا شاعرا ، شريفا جميلا ، وفيه قال الرسول عليه السلام إن من الشعر حكما ، وإن من البيان لسحرا » .

ومُستَنْبِحٍ بعد الهدوء دَعَوْتُه	وقد حَانَ من نَجْمِ الشتاء خُفُوق[1]
يُعالِجُ عِرْنيناً مِنَ الليل بارِداً	تَلُفُّ رياحٌ ثَوْبَهُ وبُرُوقُ[2]
تألَّقُ في عَيْنٍ من المُزْنِ وَادِقٍ	له هَيْدَبٌ دَاني السَّحَابِ دَفُوقُ[3]
أَضَفْتُ فلم أُفحش عليه ولم أقل	لأحْرِمَه إنَّ المكان مَضِيقُ[4]

وفي هذا الجزء يقول عمرو بن الأهتم إن رجلا يستنبح الكلاب في هدوء الليل حينما يخفق نجم الشتاء للغروب في جوف الليل . والليل متكبر البرد ، والبرق يلمع فوقه متألقا في مزن يدنو إلى الأرض ، وسحاب ذي أهداب يتدفق منها الماء . وهذه الأبيات تأخذ زاوية تختلف بعض الشيء عن زاوية امرىء القيس . ولكن امرأ القيس كان يقول ما قاله عمرو بن الأهتم تقريبا عن السحاب والثياب . فالأرض عارية إلا أن تغطى ، وفكرة أهداب السحاب – إذن – ليست مجرد حلى أو وهم بصري ولكنها أكبر من ذلك ؛ فالسحاب

---

(١) المستنبح : الرجل يضل الطريق ليلا فينبح لتجيبه الكلاب إن كان قريبا منها ، فإن أجابته تبع أصواتها فأتى الحى فاستضافهم . النجم هنا الثريا وذلك أنها تخفق للغروب جوف الليل في الشتاء .

(٢) العرنين : الأنف .

(٣) تألق : تلمع . العين : مطر أيام لا يقلع . المزن : السحاب الأبيض . الوادق : الداني من الأرض . الهيدب : شيء يتدلى من السحاب مثل الهدب من ريه .

يدنو من الأرض ، ويبعث بالماء الدافق . وكأنما يحتضن الأرض احتضاناً غريباً لا يخلو من الإشفاق . وهنا يشبه الثياب التي علقت بالشعر الجاهلي في وصف الظعائن . والشاعر لا يصرح بهذه الفكرة تصريحاً ، ولكننا نعود فنقرؤها بسهولة لأن الرياح تلف ثياب ذلك الباحث عن الكلاب في البيت الأول . والثياب التي نقول إنها السحاب تعطي كل فكرة عن العافية ، وتغطي الأرض حتى تعطي لها فرصة النمو كما يغطى البيض أحيانا ليفقس . ولنلاحظ صورة الكلب الـذي ينبح ، أو يراد له أن ينبح ، وما يتبع ذلك من السحاب والمطر . وكأنما المطر استجابة لإرادة الكلب ونباحه. ونباح الكلب ليس غريبا – على هذا التفسير – عن إرادة المطر . وهما معاً مظهران لشيء واحد . والحيوان – عامة – يؤدي وظائف وجودية كثيرة خطيرة في الشعر الجاهلي . والذين يقرءون الشعر قراءة البلاغة يستنكرون هذا وما يشبهه ويعلق بأذهانهم فحسب أن الكلب لا يصلح أن يكون شيئاً آخر غير الحرص والحقارة ؛ فالحرص هو الجانب العملي الذي يستهوي المعنيين بالبلاغة . إنما الكلب هنا هو صوت الأرض كلها وهي تتجه إلى السماء رغبة في المطر . الكلب ذو علاقة وثيقة هنا برغبة الأرض في النمو ، وكما تنمو البذور تحت التراب تغطي السحاب الأرض لتتهيأ لاستقبال بشرى المطر .

والمطر يسوقنا إلى فكرة الكرم ، وهي كلمة ترادف في لغتنا الجارية كلمة النبل أو النبيل . وتكاد تكون هذه الكلمة الأخيرة أوفر نصيباً من الحياة في بعض الأذهان . والنبل الذي يتحدث عنه الشاعر كثيراً ضرب من السلوك يحاكي فيه الإنسان الطبيعة – أي أن الإنسان يأخذ دروسه في الأخلاق ، ويتعلم أول الأمر على يديها . فالنبيل لا يقلد النبيل ، فهو يرجع إلى الطبيعة لا إلى ما يصنعه الناس ، فما يصنعه الناس جزء مما تصنعه الرياح والبرق والسحاب والمطر . وكأن النبيل إذا أراد أن يتعلم وجب عليه أن يأخذ علمه من المصدر الأول أو الينبوع الحقيقي . والينبوع الحقيقي ليس هو البشر وإنما هو السحاب الذي يعطي لأن من طبعه العطاء .

ومهما يكن فالرجل الكريم في الشعر الجاهلي ليس واحداً من الناس أتقن

الأخذ والعطاء أو تمرس بالمنفعة أو بحث عن مصالح الناس . الرجل الكريم أروع من ذلك كله . ذلك أنه يتجاوز حجب المجتمع الإنساني لكي يتصل بالطبيعة ، ويأخذ إلهامه من السحاب . ولذلك كان الكرم سلوكاً يشارك فيه الإنسان بعض مآثر الطبيعة . ولم تكن الرجعة إلى الطبيعة في نظر الشاعر القديم أمراً يسيراً على كل إنسان . فالليل بارد ، والرياح عنيفة ، والبرق خاطف . ولكن الذي يستطيع أن يستوعب ذلك كله واحد ؛ فالمجتمع أصم عن الطبيعة وعن السحاب . ولكن لم تعالج فكرة الكرم من قبل على أنها نوع من السلوك فوق البشري كما يقال ، وإنما عولجت في إطار تبادل المنافع ، وكسب الصيت وعلو المنزلة بين الناس وما إلى ذلك . أي أن فكرة الكرم بحثت في ضوء عملي بحت ، وهذا معاكس تماماً لما يتألق في الشعر الجاهلي ؛ فالكريم — دائماً — إنسان موهوب ، كما يوهب الشعراء . والفضيلة أو العطاء إنما تنبع من حاسة سادسة يستطيع بواسطتها الإنسان أن يخترق الحواجز المضروبة عليه ، أو يستطيع بواسطتها أن يفهم عن الطبيعة وأن يحاكيها ، وبذلك يحدث بينه وبينها تناسق وانسجام .

ولا يستطيع كائن بشري أن يرتفع بمحض اكتسابه ، بل لا بد أن يدركه ما يشبه أن يكون مَسّاً من هذا المطر ؛ ففي وسعنا أن نزعم أن الشاعر الجاهلي يرى علو الإنسان رهيناً بصلته بأشياء أخرى غير الإنسان ، ومن أهمها المطر والناقة . وليس من الغريب أن نلاحظ إلى جانب ما قلناه عن فكرة الكريم ما قاله عنترة في معلقته عن المحبوبة :

وَكَأَنَّ فَـارَةَ تَاجِـرٍ بِقَسِيمَةٍ ... سَبَقَتْ عَوارِضَها إليكَ مِنَ الفَمِ (١)

أو روضةً أُنُفـاً تضمَّنَ نَبْتَهَـا ... غيثٌ قليلُ الدِّمن ليس بِمَعْلَمِ (٢)

جادت عليه كُلُّ بِكْرٍ حُـرَّةٍ ... فتَرَكْنَ كُلَّ قَرارةٍ كالدرهمِ (٣)

---

(١) فأرة المسك : نافجة المسك . القسامة : الحسن والصباحة .

(٢) روضة أنف : لم ترع بعد .

(٣) البكر من السحاب : السابق مطره . الحرة : الخالصة من البرد والريح . قرارة : حفرة .

سَحّـاً وتسْكاباً فكلَّ عَشِيّـةٍ يجري عليها الماءُ لم يتَصَرَّمِ [1]
وخلا الذُبـابُ بهـا فليس ببَارحٍ غَـرِداً كفعْلِ الشارب المُتَرَنِّم [2]
هَزِجاً يَحُكُّ ذراعَهُ بذراعـه قَدْحَ المُكِبِّ على الزِّنادِ الأجْذَمِ [3]

فعنترة في هذا الوصف يعطى لنا أحسن الأمثلة على ما نقول . إن المحبوبة في الشعر الجاهلي توصف عادة بجمال الثغر الواضح العذب ، بل يصف الشعراء ريق هذه المحبوبة . ولا أحد يدري تماماً على أي نحو فكر الشعراء . ولكن الشعر الجاهلي نظام موحد يفسر بعضه بعضا . وثغر هذه المحبوبة ليس واحداً من الثغور العادية لأن المحبوبة هي التي استطاعت أن تستقبل المطر . ومن الصعب تجنب هذه الفكرة أو هذه العلاقة بين الثغر العذب وفكرة المطر . ففي كلام عنترة نجد قصة محبوبة ذات ثغر نشأ عن غير طريق وراثة الإنسان . ومن ثم فهي رائحة تحس ولا تلمس ، تدرك ولا يمكن تحديدها لأنها من المطر جاءت .وعنترة – لذلك – يجعل ثغرها منافساً لها إن صح هذا التعبير . وكأنه جزء يتعالى على انتمائه إلى بقية إطار الصورة الجميلة . وهذا واضح على الخصوص حين يتذكر عنترة روضة لم تصبها قدمان ، ولم يرعها راع ، ولا وطئها بشر . ومن ثم كانت فكرة الماء الذي يهبط من السماء وثيقة الصلة بفكرة المحبوبة . وعنترة على هذا النحو لا يتغزل في الإنسان ، وإنما يتشوق إلى استقبال بعض ماء المطر ؛ ويتخيل ما يستطيعه هذا الماء الذي ينقح طبيعة هذه المحبوبة المثالية . المحبوبة عند عنترة وعند شعراء آخرين غير عنترة ترتبط بروضة بعيدة عن الأقدام ، ولكنها ذات حياة جمة ؛ فقد أصابها غيث كريم ، وهي من أجل ذلك تصبح شيئاً أروع من مجتمع الناس . لقد جادت على هذه الروضة سحابة حرة خالصة من

(١) السح : الانصباب .
(٢) غردا : مصوتا . الترنم : ترديد الصوت بضرب من التلاحين .
(٣) هزجا : مصوتا . الأجذم : الناقص اليد . يقول : يصوت الذباب حال حكه إحدى ذراعيه بالأخرى مثل قدح رجل ناقص اليد النار من الزندين .

البرد والريح . وملأت المكان حفراً تشبه الدراهم الصافية . وهكذا سهر على تربية الروضة أو المحبوبة عناصر ليست من الأرض . وقد غذيت بماء السماء . وهذا الغذاء إنما تلقته المحبوبة لأنها استطاعت أن تبتعد عن المجتمع — فالروضة عند عنترة وشعراء آخرين روضة أنف بعيدة عن موطىء الأقدام لا تخطر على وهم . وبعدها عن الناس أعطى لها فرصة النمو وكأنما أعانها ذلك على استقبال المطر . ومن ثم كان المطر — بوضوح كامل — هو ما ينقح فكرة الإنسان ويرفعه فوق مستوى الأرض . والناس يقولون إن الغزل في العصر الجاهلي نوع من فتنة الأجساد . ويقولون إن الشاعر كان لا يتجاوز متعة الحواس ؛ ذلك أنهم لا يفكرون في العلاقة بين المرأة والمطر . وهي علاقة دائبة تحوج الإنسان إلى أن يتفكر هل هذه المحبوبة واحدة من الناس أم هي صناعة المطر ؟ ولم يكن ما يسمى التصوف معروفاً ، ولكن كيف يستطيع القارىء أن يطمئن إلى استعمال فكرة أخرى بعيدة عن التصوف . وهو يرى أن المحبوبة بعيدة عن المجتمع ، وأنها عبير ، لا يحتويه حدود ، وأن ثغرها طيب لأنها استطاعت أن تأخذ شيئا من المطر قبل أن يبتل برائحة الأرض ؟ كيف يتجنب القارىء فكرة كالتصوف إذا أراد أن يقرأ هذه الأبيات ؟ كيف يمكن أن يطمئن إلى أن الشاعر يعشق جسماً من الأجسام لا روحاً مفردة نشأت بمعزل عن البشر وغذتها آلهة المطر ؟ والغريب أن كلام امرىء القيس في المطر أخذ طريقه — كما قلنا — إلى عقول الشعراء ؛ فقد استطاع امرؤ القيس أن يوقظ الهواجس المدفونة في نفوس الشعراء.

وقد رأينا خاتمة المطر عند امرىء القيس فرحة ؛ فالطير هنا وهناك تغرد كما يفعل الشارب المترنم . وكانت الخمر في العصر الجاهلي من أهم مظاهر الرجل النبيل الذي يحقق ما لا يستطيعه غيره . الطير ثملة بما ذاع في الحياة من نصر ، وكأنما قد مسّها هي الأخرى جانب من سحر هذا المطر . ولكن هذا الانتشاء الذي يصوره عنترة غريب ؛ فهو بدء لحظات الإبداع الفريدة . وقد لفت نظري — بوجه خاص — صورة الأجذم الذي يقدح النار من الزند . وقد حاول الشعراء بطرق مختلفة تفهم الاستجابة أو التكيف السيكلوجي الممكن إزاء

المطر . أما عنترة فقد أشار إلى هذا التكيف من خلال هذه الصورة المبتكرة ، وأما امرؤ القيس فقد تصور كبير أناس عرفتَ شيئاً من قصته . والنـــاس يغضون عن هذا كله لأنهم يسيئون الظن بعقول الشعراء . وما ينبغي أن نهمل صورة قدح النار غِبَّ سقوط المطر ، ذلك أن ضرباً من الإلهام قد مَسّ الأرض ، وإلهام الأرض بعد موتها قد عبر عنه الشاعر من خلال قدح الزند . هذا الإحياء أو الإلهام جزء من عبقرية المطر . ولكن فاعلية الأرض أو الإنسان ما تـــزال ملحوظة ؛ فالروح ليست ساكنة هامدة حتى تأتيها الحياة من خارجها ، وكل ما يستطيعه المطر هو أن يساعد الإنسان أو أن يغريه على أن يبدأ قـــدح النار . ولكن الإنسان هو الذي يمسك بالزندين وهو الذي يقدح المحاولة ، قد يبدو ضعيفا (أجذَمَ) ولكن الحقيقة غير ذلك؛ فعجزه جزء من نبله ، وبنيته المحدودة جزء من عظمته .

ومن أجل ذلك كانت الصلة بين فكرة المطر وفكرة الناقة . ولا يستطيع الباحث أن يتجاهل هذه الصلة الغريبة . وهناك شاعر محسن يسمى سُبَيْع بن الخَطِيم التَّيْمي يغرينا بالقراءة في هذا المجال :

بانت صَدُوف فقلبُهُ مَخْطُوفُ وناَتْ بجانبها عليكَ صَدُوفُ .

يقول الشراح إن الشاعر أبدى أسفه لرحلة صاحبته صَدُوف ، وما أثر ذلك في عقله وجسمه ، وأن خيالها يعاوده في النوم . وقال أيضاً إن من أسباب هذه الرحلة عنف الغني على الفقير ، ثم تحدث عن إبله وحنينها ، وذكـــر مرابعها ومصايفها ومقيظها ومشتاها. ثم فخر برعيه الغيث في أرض بعيدة وحشية ذات بقر ، وباشتراكه في الحروب كامل العدة فارساً . ونعت فرسه .

ثم قال بعض الباحثين وسائر القصيدة مفككك الأوصال لا يعدو أن يكون أبياتاً مختارة منها في وصف المجالس ، وفي تحالف قومه عليه ، وفي نعت الغدير والأمطار والسحب ، والزهر الذي يزين حفافي الغدير . ويعنينا أن نقرأ هذا الجزء الأخير :

إنّي مُطيعُكَ ثم إنّي سائلٌ
قَومي ، وكلهمُ عليّ حَليف [(١)]
من غير ما جُرْم أكون جنيتُه
فيهم ، ولا أنا إن نُسبْتُ قذيف [(٢)]
ومُسيَّبٍ خَصِرٍ ثَوى بمِضلّة
وإذا تُحرِّكُهُ الرياح يَزِيفُ [(٣)]
حلّتْ به بعد الهُدُوِّ نِطاقَها
مِسْعٌ مُسَهَّلَةُ النِّتاجِ زَحوف [(٤)]
تَزَعُ الصَّبا رَيْعانَهُ ودَنَتْ له
دُلُحٌ ينُؤْنَ عظامُهُنَ ضَعِيفُ [(٥)]
تَنْفِي الحصى حَجَراتُهُ وكأنّهُ
بِرِحالِ حِميْرَ بالضُّحى مَحْفُوفُ [(٦)]

وليس من المناسب أن نقول إن القصيدة مضطربة النظام ؛ فقراءة الشعر الجاهلي تجعلنا نألف طرائق العلاقات بين أجزائه . حقاً إنه يقول في البيت السابع عشر . إنني أطلب مودة قومي ، ولكنهم اعتزلوني . وما من جرم وقعت فيه . وبعد هذه الإشارة يأتي شيء آخر يسميه الشراح نعت الغدير والأمطار والسحب

---

(١) حليف : يريد وكلهم معين علي .
(٢) قذيف : هنا بمعنى دعي النسب .
(٣) المسيب : غدير سيب وترك . خصر : بارد . ثوى : أقام . يزيف : يسرع .
(٤) النطاق : شقة تلبسها المرأة تشد بها وسطها . المسع : ريح الجنوب أو الشمال . زحوف : تسير ببطء لكثرة مائها .
(٥) الصبا : ريح مهبها من الشرق . تزعه : تكفه . ريعانه : أوله . الدلح جمع دلوح وهي الثقيلة لكثرة مائها . ينؤن : ينهضن وهي مسترخية الجوانب لا تماسك لأرجائها .
(٦) حجراته : نواحيه . رحال حمير : أراد ألوان النبت التي تكون عن المطر .

والغدير الذي يحرص عليه سبيع يعيش بمنأى عن الناس أيضاً على نحو ما أراد غيره من الشعراء ، وعلى نحو ما وجدنا عند عنترة حينما وصف روضة أُنفاً . غدير ترك بمِضَلّة من الأرض ، وقد حلت به سحابة ذات نطاق . ولنلاحظ فكرة الثياب مرة أخرى . واستدرتها ريح الجنوب بعد أن نام الناس . ثم يقولون إذا أعوزتهم فكرة العلاقة: وجعل للسحاب نتاجاً وحملاً . وحركت ريح الصبا أول هذا المطر ، فأصبح ثقيلاً شديد الوطء ، ودنت سحب مسترخية الجوانب ذات أهداب من الأرض . ونزل المطر فأصبح الحصى يتناثر ، وأصبح الزهر متفتحاً . قالوا وقد شبه الشاعر هذا النبات الذي يكون عن المطر بالرحال المزينة . هذه خلاصة الشرح الذي يتراكم في بعض كتب اللغة ، وبفضله تكون علاقة الغدير والمطر بهذا الشاعر المعتزل مقطوعة أو شبه مقطوعة . وإذا أراد الباحث أن يتعب نفسه قال إن ذلك قد يكون من فعل الرواة أو عبثهم أو إدخال قصيدة في قصيدة .

ولكن الأمر يمكن أن يكون متناسقاً دون أن نحتاج إلى ذاكرة الرواة أو تداخل الشعر أو تفكك الأوصال. والباحثون إجمالاً لا يترددون في الحكم على الشعر الجاهلي بأنه منقطع الأجزاء. وفي هذه القطعة نستطيع أولاً أن نلاحظ أن هناك شبهاً بين فكرة الناقة وفكرة المطر . والملامح التي يختصها الشاعر بالناقة يكاد ينسبها إلى المطر والغدير . وما بين الفكرتين أوضح شيء وأكثره حفزاً للذهن : ينفي المطر الحصى أي أنه يحركه عن موضعه كما تفعل الناقة . والناقة تضطرب وتسرع كأن هراً يخدشها . وكذلك يضطرب الماء ويسرع .واضطراب الماء يبدو وكأنه لا يفترق عن خطوات الناقة . أما الرحال المزينة وأما النتاج الذي يشير إليه الشراح حين يجعلون للسحاب نتاجاً — أما ذلك كله فأوضح من أن يشار إليه . وليس مِنْ بعد الاستنتاج إذن أن يزعم الإنسان أن الفكرتين تخطران معاً ، وأن إحداهما تذكر بالأخرى ، وأن الناقة صورة يمكن أن تبحث من حيث صلتها بفكرة المطر والغدير . فبينهما إذن علاقة وتبادل غريب. ولذلك يمكن أن يقال أولاً إن الشعر الجاهلي إيقاع واحد. حقاً إن فيه نغماتٍ داخلية

متنوعة ، ولكن هذه النغمات تصنع إيقاعاً واحداً . هذا واضح من حيث المبدأ ، أما من حيث التطبيق فنحن نجد أن الشاعر الذي اعتزل الناس بدا أروع منهم ، وبدا هؤلاء الناس أقل قدرة وأيسر طباعاً ، وبدا المجتمع كما يقال أعجز من أن يفهم عن هذا المعتزل سره . والشعراء لا يتحركون حركة بطيئة ، ولا يقولون : إليك هذه القضية المترتبة على القضية الأولى ، وإنما يتحركون سراعاً في وثبات . وقد وثب الشاعر إلى فكرة الغدير المهجور الذي تتعهده الرياح ، وتتعهده السحاب فتغذوه ، وتبعث فيه الصبا خاصة عمق الحياة؛ فقد استطاع آخر الأمر أن يتصل بالمطر. ولكن هؤلاء الناس الذين يسميهم الشاعر قومه ليسوا أهلاً لإدراك هذه الحقيقة . الشاعر بعيد عنهم لأنه يحب أن يستقبل المطر ، واستقبال المطر كان سبب الجفوة الطارئة بينه وبينهم . فالمطر من هذه الجهة نبأ عظيم لا يخطر بأذهان عامة الناس . والناقة تضطرب في سيرها وتقدم كل نفسها بحثاً عن المطر ؛ فالفكرتان متوائمتان متزاوجتان . ومن الممكن أن يتأمل القارىء رحلة الناقة — على الدوام — حتى يسقط المطر . وما أشبه شئون الناقة بفكرة الطقوس أو الفرائض التي تعين على الصلة بذلك المطر .



الفصل السادس

نَحوَ مبَدَأ عَظِيم

بَكَرَتْ سُمَيّةُ بُكْرَةً فتمتّعِ

وغدت غُدُوَّ مُفارِقٍ لَمْ يَرْبَعِ [1]

وتَزَوَّدَتْ عيني غَداةَ لقيتُها

بلوى البُنَيْنَةِ نَظرةً لم تُقْلِعِ [2]

وتصدَّفتْ حتى استبتْكَ بواضحٍ

صَلْتٍ كمُنْتَصِبِ الغزالِ الأتْلَعِ [3]

وبمُقْلَتَيْ حَوْراءَ تَحسِبُ طَرْفَها

وسْنانَ، حُرَّةِ مُسْتَهَلِّ الأدْمُعِ [4]

وإذا تُنازِعُكَ الحديثَ رأيتَها

حسناً تبسُّمُها لذيذَ المَكْرَعِ [5]

---

(١) ربع بالمكان إذا أقام .

(٢) اللوى : منعرج الرمل . البنينة بهيئة التصغير : موضع . لم تقلع : لم تكف .

(٣) تصدفت : أعرضت وانحرفت . استبتك : غلبتك وصيرتك سبيا لها . الواضح : الناصع الخالص . يريد عنقها . الصلت : المشرق الجميل . كمنتصب الغزال : يروى بفتح الصاد ، مصدر ميمي أي كما ينتصب . الأتلع : الطويل العنق .

(٤) المقلة : حشو العين بياضها وسوادها . الحور : شدة سواد العين مع شدة بياضها . المستهل : مجرى الأدمع .

(٥) تنازعك الحديث : تجاذبك إياه . المكرع : ما يكرع أو يرتشف من ريقها .

بِغَرِيضِ سارِيَةٍ أدَرَّتْهُ الصَّبا
من ماء اسْجَرَ طيِّبِ المُسْتَنْقَعِ [1]

ظلَمَ البِطَاحَ لهُ انهلالُ حَرِيصَةٍ
فَصَفَا النِّطافُ له بُعَيْدَ المُقْلَعِ [2]

لَعِبَ السُّيُولُ به فأصبحَ مَاؤُهُ
غَلَلاً تقَطَّعَ في أصولِ الخِرْوَعِ [3]

أسُمَيُّ وَيْحَكِ هل سمعتِ بغَدْرَةٍ
رُفِعَ اللِّوَاءُ لنا بها في مَجْمَعِ [4]

إنَّا نَعِفُ فلا نُرِيبُ حَلِيفَنَا
ونكُفُّ شُحَّ نفوسنا في المَطْمَعِ [5]

ونَقِي بآمَنِ مَالِنا أحسابَنَا
ونُجِرُّ في الهَيْجا الرماحَ ونَدَّعي [6]

ونَخُوضُ غَمرة كلِّ يومٍ كَرِيهةٍ
تُرْدِي النفوسَ وغُنْمُها للأشْجَعِ [7]

---

(١) الغريض هنا : الماء القريب العهد بالسحابة . السارية : السحابة تسرى ليلا . أدرته : استخرجته كما يستخرج الحالب اللبن . الصبا : ريح مهبها من الشرق . الماء الأسجر : فيه كدرة .

(٢) الحريصة : المطرة تحرس الأرض أي تقشره . المقلع بفتح اللام أي الإقلاع . الأبطح : بطن الوادي .

(٣) الغلل : الماء يجري في أصول الشجر .

(٤) سمي : ترخيم سمية . كانوا في الجاهلية إذا غدر الرجل رفعوا له بسوق عكاظ لواء ليعرفه الناس .

(٥) لا نريب حليفنا : لا نغدر به ولا تأتيه منا ريبة .

(٦) آمن المال بفتح الميم أوثقه في نفوسهم . ندعي : ننتسب . وكان العرب إذا ضرب الضارب أو طعن الطاعن قال : خذها وأنا ابن فلان أو وأنا الفلاني ينتسب إلى أبيه أو قبيله ليعرف.

(٧) تردى : تهلك .

ونُقيمُ في دار الحِفـــاظِ بُيوتَنـــا
زمنــاً ، ويَظْعَنُ غيرُنا للأَمْــرُعِ (1)

ومَحَلِّ مَجْدٍ لا يُسَرِّحُ أهلُـــهُ
يَوْمَ الإقامــةِ والحُلولِ لِمَــرْتَــعِ (2)

بِسَبيل ثَغْرٍ لا يُسَرِّحُ أهْلُــــهُ
سَقَمٍ يُشَـــارُ لقــاؤُه بــــالإصْبَعِ (3)

فَسُمَيُّ مــا يُدريكِ أن رُبَّ فِتْيَـــةٍ
باكَــرتُ لذَّتَهم بــأدْكَنَ مُتْرَعِ (4)

مُحْمَرَّةٍ عَقِبَ الصَّبُوحِ عُيونُهـــمْ
بِمَرًى هنــاكَ مِنَ الحياة ومَسْمَـــعِ (5)

مُتَبَطِّحين على الكَنيفِ كـــأنّهم
يبكون حَوْلَ جِنَازَةٍ لم تُرْفَـــعِ (6)

---

(١) دار الحفاظ : التي لا يقيم فيها إلا من حافظ على حسبه ، وصبر على ما لا يصبر عليه ، وذلك أنه لا يحافظ على حسبه إلا الشريف . يظعن : يرحل . الأمرع ، بضم الراء جمع مرع بسكونها ، وهو الكلأ والخصب . والأمرع ، بفتح الراء : الموضع الأكثر مراعة وخصبا .

(٢) ومحل مجد : معطوف على دار الحفاظ . والمجد : من قولهم مجدت الإبل بفتح الجيم : إذا أكلت نصف الشبع . المرتع : مكان الرتع وهو الرعي في الخصب . يريد أنهم إذا كانوا في جدب لم يتركوا أحياءهم وعشائرهم ، ويرحلون في طلب الخصب .

(٣) الثغر : موضع المخافة . سقم : مخوف قالوا وهو مما لم يذكر في المعاجم . يشار لقاؤه ، أي عند لقائه .

(٤) أدكن : ضارب إلى السواد . مترع : مملوء .

(٥) الصبوح : شرب الغداة .

(٦) متبطحين : مستلقين على وجوههم . الكنيف : حظيرة من خشب أو شجر تتخذ للإبل لتقيها الريح والبرد .

بكروا عليَّ بسُحْرةٍ فصَبَحْتُهُمْ
مِن عاتقٍ كدم الغزال مُشَعْشَعِ [(١)]

ومُعَرَّض تغلي المراجلُ تحته
عَجّلتُ طبختَه لرَهْطٍ جُوَّعِ [(٢)]

ولديَّ أشْعَثُ باسطٌ ليمينِه
قَسَماً لقدْ أنضجت لم تتورَّعِ [(٣)]

ومُسَهَّدِين من الكلالِ بَعَثْتُهُم
بعد الكلالِ إلى سَوَاهِمَ ظُلَّعِ [(٤)]

أوْدَى السِّفَارُ بِرِمِّها فتخالُها
هِيماً مُقطعةً حبالُ الأذرُعِ [(٥)]

تَخِدُ الفَيا فِيَ بالرِّحالِ وكلُّها
يَغْدو بمُنْخَرِقِ القميص سَمَيْدَعِ [(٦)]

ومطيةٍ حَمّلتُ رَحْلَ مَطِيَّة
حَرَجٍ تُنَمُّ من العِثار بدَعْدَعِ [(٧)]

---

(١) السحرة : السحر . صبحتهم : سقيتهم الصبوح . العاتق : الخمر العتيقة القديمة . المشعشع : المرقق بالماء لا قليلا ولا كثيرا .

(٢) المعرض : اللحم الذي لم يبلغ نضجه .

(٣) الأشعث : المضرور المحتاج .

(٤) المسهد : الممنوع من النوم . السواهم : الأبل الضامرة لشدة التعب . وظلعها بسكون اللام : أن تشتكي أيديها .

(٥) السفار : مصدر قياسي لم ينص عليه . الرم : مخ العظم : الهيام : داء في الأبل . تشرب فلا تروى .

(٦) الوخدان هو أن يرمي البعير بقوائمه كمشي النعام . السميدع : الجميل الشجاع .

(٧) حرج : الناقة الضامرة . تنم : من النم وهو الإغراء . دعدع : كلمة يدعى بها العاثر ليرتفع في معنى قم واسلم .

وتَقِي إذا مَسّتْ مَناسِمُهـا الحَصى
وَجَعـاً وإن تُزْجَرْ به تَتَرَفَّعِ [(١)]

ومُنـاخِ غير تَئيّـةٍ عرَّسْتُـه
قَمِنٍ من الحَدَثـان نابي المَضْجَعِ [(٢)]

عرَّسْتُـه ووسـادُ رأسي ساعـدٌ
خاظي البَضيع عروقُـه لم تَدْسَعِ [(٣)]

فرَفَعْتُ عنـه وهو أحمرُ فـاتـرٌ
قد بَانَ منّي غيرَ أنْ لـم يُقْطَعِ [(٤)]

فترى بحيثُ تَوَكّـأتْ ثَفِناتُهـا
أثراً كمُفْتَحَصِ القَطـا للمَهْجَعِ [(٥)]

ومتـاعِ ذِعْلِبَةٍ تَخُبُّ بـراكب
ماضٍ بشيعَتِه وغيرِ مُشَيّعِ [(٦)]

وهذه القصيدة معدودة من مختار الشعر . ولكن الشراح يقولون إن الحادرة بدأها بالغزل والنسيب ، ثم ذهب مذهب العرب في الفخر بالوفاء والنجدة ومعاناة الحروب ، وحفظ الذمار ، ويذكر الخمر ومجلسها ، وتجشمه الأسفار ، ويصف ناقتـه .

---

(١) الوقي : الحفا . فرس واق ، إذا حفى من غلظ الأرض ورقة الحافر . المنسم: خف البعير .
(٢) المناخ : موضع إناخة الإبل . التئية : التمكث والانتظار . التعريس : نزول القوم من السفر ليلا . قمن : خليق . الحدثان: نوب الدهر . نابي المضجع : لا يطمئن فيه لخوفه منه .
(٣) البضيع : اللحم : الخاظي : الكثير . لم تدسع : لم تمتلىء من الدم .
(٤) يعني ساعده ، رفعه من تحت رأسه وهو أحمر خدر ، كأنه مقطوع .
(٥) الثفنات : مواصل الذراعين والعضدين من باطن، وهي التي تلي الأرض منها إذا بركت. مفتحص القطا : حيث يفحص في الأرض لبيضه .
(٦) الذعلبة : الناقة السريعة . الخبب : ضرب من العدو .

ولا أظن أن إحياء القراءة هو أن تذكر انطباعاتك الخاصة ، ووقع الكلمات والعبارات على وجدان فردي وبخاصة إذا كنت أمام تجربة الحب الضائع . ولا أظن القصيدة قطعاً متمايزة من المعنى . وأعتقد أنه من الغلو أن نقول إن البدوي القديم كان يرى في هذا التفكير «الاستطرادي» أسلوب حياته . ولست أفهم كيف يدعو باحث إلى تذوق الاستطراد أو الانتقال غير المفهوم .

وحينما نقرأ القصيدة أكثر من مرة نواجه موقفاً صعباً . وإنني أصدقك الحديث حين أقول إن شروح القدماء وما يشبهها غير كافية . قد تكون لدى الحادرة تجارب خاصة . وقد يكون هناك ما نسميه باسم الصدق . ولكن هذه التجارب في صورتها الساذجة التي نقدمها عن القصائد خليقة بالشك . والناس يعنون بالشعر من أجل أشياء أولى وآثر من الشواغل الفردية والتجارب التي يولع بها المحروم والجائع .

لقد شغلنا الشاعر بسمية ، وناداها أكثر من مرة ، وظل هذا النداء مبهماً . من سمية هذه ؟ إن التجربة الخاصة — إن وجدت — لا تتنافى — مع مغزى يتجاوزها . إن شيئاً آخر يعطي لها أهمية : ويعبر حدودها الأولية، وينقيها من شوائب الفردية الضيقة . إن ثمة توترا ملحوظاً في البيت الأول حين يقول الشاعر بكرت بُكْرَةً.. وغدت غدو مفارق . وأعتقد أن هذا التوتر لا يمكن أن يتضح بطريقة مقنعة ما دمنا مشدودين إلى مفهومات التراكيب البالية كما تعلمناها في النحو وما إليه . هذا التوتر أقرب إلى تجربة في خارج حدود الزمن ، تجربة تلغي الماضي ، ولا تتعلق بالمستقبل . فهي من هذا الوجه لا يمكن أن تكون تجربة تاريخية بالمعنى القريب . إن الماضي كاد يفقد صفة المضي والانتهاء ؛ ومن ثم فقد المستقبل وجوده أيضاً . وأصبحت التجربة — إن كنت تؤثر هذا اللفظ — لازمنية . ذلك أن الشاعر استوعبته « نظرة لم تقلع » أو حاضر مستمر . وموضوع هذه التجربة غير الزمنية سمية . ومن ثم ينبغي أن نستعد لمواجهتها .

سمية تقترن بغزال طويل العنق مشرق جميل . ومن ثم نلاحظ بفضل هذه

الصورة روحاً متأملة متجهة بعنقها إلى السماء . وإذا حاولت أن تقرأ العلاقة بين الشاعر وسمية على مستوى التجربة الخاصة وجدت سمية تختفي قليلا ؛ فقد شغلنا الشاعر بسحابة تسري ليلا ، وقد أسقطت ماء سهلا صافيا يتغير إذا خالطه تراب الأرض ، ثم يسري في كل ناحية فيتخلل أصول الشجر . والشراح يقولون إن هذا كله قصد به وصف ريق المحبوبة ، ولكن نظرة أخرى قصيرة تجعلنا نلاحظ أن سمية اختفت في هذا الماء الذي نزل من السماء ، واختلط به نبات الأرض . إذا حاول الشاعر أن يتأمل هذه المحبوبة لم يستطع . لقد خيّل إلينا أنه اتصل بها عن قرب . فهي تبدو آنا غزالا منتصبا فارعا . ولكن الغزال يمضي أو لنقل إن سمية تختفي . ونظل عالقين بفكرة السحابة التي أمطرت مطرا غزيرا يمحو وجه الأرض ، ويحدث في أصول الشجر حدث خطير ، وتجتمع مشاهد الميلاد العبقري الذي تنتشر صورته . ومن أجل ذلك لا أستطيع أن أقف عند حدود التجربة الخاصة .

إن سمية تبدو — أحيانا — مبدأ يختلط به الإنسان برهة من الزمان . يومض ويختفي ، ولكنه يعود في شكل سحابة ممطرة ولود . ولذلك أوشكت سمية أن تكون مرادفة لهذه الهزة الكونية الرائعة التي تنجب الحياة ، ولكنها قريبة وبعيدة. هي جزء منا أحيانا وشيء أكبر من نفوسنا أحيانا . تقرأ صورتها في الصحراء ، وتقف أمام مخيلة الإنسان مؤنسة من الوحشة . ولكنها حقيقة صعبة لا تخلو من آثار التناقض . فثمّ شيء من القلق يعلق بوجهها الكريم . ولنقرأ معـــا قول الشاعر :

.....حرة مُسْتَهَلَ الأدمع

ولنغض النظر تماما عن السخف المتوارث في فهم مثل هذه العبارة . ولنلاحظ أن فكرة الدموع سيقت في موضوع التفكير في السحابة . ولا ندري أكانت الدموع سببا في نزول السحابة الممطرة أم أن السحابة وهبت سمية ذلك الدمع والوجه الحر الكريم . وكرم الوجه قد يعني انقشاع الظلماء على نحو ما يشير

عبيدالله بن قيس الرقيات في بعض شعره المشهور في كتب النقد العربي .وانقشاع الظلمة الذي يجعل سمية قديسة لا يخلو من آثار الهم ؛ بل هذا الذي يعطي للوجه كيانا بشرياً . إننا إذن أمام صورة جليلة ، والجلال مرتبط بأحاسيس الرهبة وانتقاص أنفسنا . ولكننا أحيانا أمام صورة جميلة توشك أن تخطو نحونا .

هذه الروح التي تتجسد في صورة غزال تنتسخ في صورة أخرى : صورة السارية حركتها ريح الصبا فانهمرت مطراً هز الأرض وأحال وجهها كرماً وحرية . وآلت سمية على نفسها أن تجعل الأرض صورة من وجهها . والشراح يخبطون كثيرا في قول الحادرة : « ظلم البطاح » . ولكن أيسر الفهم والتأمل فيما بين سمية والسحابة والأرض يعطي لنا ضوءاً لا يستهان به . ولولا سمية لما استطاعت الأرض أن تنفض عن وجهها الظلام الذي يشبّه بالعقم : نفذت روح سمية في كل نبت ، وباركت الأرض ، وأحالت شيخوختها المجدبة شبابا . ولنلاحظ هنا كيف تتميز هذه الصورة الرائعة من تفكير بعض شعراء العربية كابن الرومي الذي لهج بشعره غير قليل من المحدثين . ففي شعر الحادرة يتمثل الميلاد في صورة روحية يتغلب فيها الوضوء على النجس ، والضوء على الظلام ، ويتم العمل في شكل عار عن الجنس ، ويصبح رهينا بالتأمل في وجه سمية الحر الكريم . سمية التي تبتهل دامعة العين لأنها مشربة بحب الأرض شاعرة بسلامة فطرتها . فحياة الأرض ليست من باب تصدي الأنثى للذكر كما كان يقول ابن الرومي في أبيات عدت زمنا طويلا في عصرنا الحديث آية العبقرية . ذلك أن أنوثة سمية هي أنوثة الغزال : وحيدة مترفعة، ولكن وحدتها أقوى صلة بالعالم من مظاهر الاختلاط . وهي – بداهة – عالية على أنوثة الجنس ، لأنها قادرة على النشاط الروحي دون وسائط أو وسائل . ولكن هذا النشاط يظل عالقا بآثار الدموع التي تتعالى على الجنس . وهكذا يتصور الشاعر سمية جزءاً غائراً في الوجود ، ولكنه جزء مترفع كالغريب يشعر بالتسامي .

ولست أدري إذا كنت تذكر بيتا لأبي الطيب المتنبي يقول :

فإن تفق الأنـــام وأنت منهـــم فإن المسك بعض دم الغـــزال

هذه على التقريب صورة سمية كما فهمها أبو الطيب . تفوق الأنام ولكنها واحدة منهم . ولننظر عابرين كيف نفذ الشاعر الجاهلي في الشعر العربي بطرق خافية، وكيف استحالت سمية إلى رمز من رموز المديح لتعلقها على الخصوص بفكرة الغزال . والواقع أن فكرة سمية من حيث هي واحدة من البشر ولكنها تفوقهم جميعا من أهم أفكار الشعر الجاهلي – خاصة – وأكثرها حاجة إلى التحليل . ذلك لأنها تتصل من قريب بما شغل العقل العربي زمنا طويلا حين حاول التوفيق بين متناقضات القرب والبعد ، أو لنقل إن جانب البعد ظل يفوق في عقول كثيرة جانب القرب والإلف والاتصال . ومهما يكن فقد استطاع الحادرة أن يبحث عن مبدأ ينفذ في الحياة ولكنه يفارقها ، مبدأ يتعلق بجماله ، ولكن جلاله يشذب من فتنة الشعور بالجمال ، وليست حركة السارية النشيطة الممطرة – إذا تعقبتها مخلصاً – بعيدة عن هذا التعرف الثمل العاشق الموزع بين السكر والإفاقة .

وأعتقد أن كل ما في القصيدة قربى لهذا المبدأ، ومحاولة بعد محاولة للتعرف والاتصال . وقد ظل يناديه مرة بعد أخرى . كان في أول الأمر إنساناً .. سمية . ولكنه لقب بعد ذلك بلقب سمي. والنحاة يسمون هذا ومثله ترخيماً . والترخيم عود إلى فكرة التجربة الخاصة . ولكن فكرة تحريف الاسم تشير إلى تكرر محاولة المعرفة وتومىء – من وجه ما – إلى التقديس وخشية الاقتراب منـــه . حقاً إن الألفاظ متشابهة ، ولكن آناً يكون الاسم واضح الانتماء إلى فكـــرة الأنثى ، وآناً يكون شيئاً جامعاً للأنثى والذكر . ولا أحب أن أطيل عليك بدلالة هذا الازدواج ، وكثير من الكائنات العلوية الخيالية يتصور على هذا النحو .

واقرأ بعد ذلك ما يسمى باسم الفخر . ولست أعرف لفظاً أكثر غلطاً ، وأمعن في سوء الفهم من ذلك اللفظ . لقد ظل الشاعر يقسو على نفسه ويترك

وحدة التأمل إلى ما يشبه جماعية السلوك . ويأخذ في طقوس أشبه بما يسمى في لغة الدين باسم المعاملات . وهذا السلوك الجماعي أعقب الصلاة الفردية السابقة ، ولكنه لم يفرغ بعد من كل مفهوماتها وأهدافها .

إن الجماعة الخيالية التي ينتمي إليها الشاعر أوشكت أن تفرغ من متعة الدنيا ولهوها . ولم تأخذ في حياة مترفة سهلة تطمس القلب وتعطل الضمير ، بل كانت حياتها — على العكس — من ذلك مشقة مقصودة ؛ فهي تتجرد من المال ، وهي تخوض الغمرات في الكرائه والصعوبات التي تردي الناس ، وهي تقيم في في دار الحفاظ التي لا يقيم فيها إلا من حرص على نقائه وصبر على ما لا يصبر عليه أحد . كل هذا نوع من النسك ، وأسلوب من الزهادة ، وضرب من محاربة النفس .

ولكن ما الذي يعطي لهذه الحرب قيمة ، ويغري بقبول هذا السلوك الخشن الذي يقوم على اتقاء المتعة والخصب الرخيص . تلك هي سمية . إن ما سميناه طقوساً ذات طابع جماعي من باب الدعاء ، دعاء المبدأ الذي يضحى من أجله ببواعث الهناءة الأرضية ، واللذائذ الدنيا التي تعقب أصحاب القلوب النقية عنتاً وإرهاقاً .

ولكن للقصة بقية . فقد عاود الشاعر نداء سمية حين قال :

فسمي ما يدريك أن رب فتية   باكرت لذتهم بأدكن مترع .

عجيب أمر هذه اللذة التي تتلخص في قوله « باكرت » إن جاز التعبير بالتلخيص . باكرت لذتهم تشبه إلى حد بعيد التصدي لهذه اللذة ، وتعطي لها نوعاً من المفارقة الواضحة . كيف تكون لذة خالصة ولدينا هذه المباكرة . فعل يدل على الهم والقصد . ولكن هؤلاء الفتيان يشربون الخمر صباحاً . وكثيراً ما تعودنا أن نهمل هذا المعنى . يشربون الخمر التي كانت دائما شراب الآلهة لكي يتشبهوا بهم وهم يشربونها .

« بمرى هناك من الحياة ومسمع »

فهل يعني ذلك أنهم يرون ما يشتهون ويسمعون أم أن هناك رنة تشكك غامض ، أو أسى غريب ، أسى من يريد أن يعرف ، فإذا خيل إليه أنه بلغ الغاية أو كاد لم يجد إلا الحرمان وخيبة الأمل . هؤلاء الفتية يقومون بإحياء فكرة «البطل» وتمثيلها . وأنا أرجو ألا تضن على مشهد شرب الخمر في هذا الجزء بهذا الوصف . بطولة قوامها قول الشاعر :

«يبكون حول جنازة لم ترفع »

والجنازة على بعد خطوات من الحياة التي قال إنه يراها مع أحبائه ويسمعها . والبكاء لا يقضي تماما على مفهوم اللذة ، بل يلونها بلون خاص يحتاج إلى تفكير . فإذا حاولنا هذه المحاولة بدا لنا أن هناك تداخلا غريبـاً بين شرب الخمر ودم الغزال :

بكروا علي بسحرة فصبحتهـم   من عاتق كدم الغزال مشعشع

والذين يقرءون البيت قراءة عَجِلة يقولون خمر عتيقة مرققة بالماء تشبه دم الغزال . أما أنا فأنكر إلى حد ما هذه القراءة لأقول إن ثمة محاولة بدائية لشرب دم الغزال . دم سمية . وبعبارة أخرى محاولة لتقمص روحها وأخذ شيء من قوتها السحرية . أو لنقل إن الخمر كانت دائما محاولة الإنسان أن يرتد إلى وعيه الباطن . وعي الشاعر الباطن بوجود سمية . ذلك المبدأ الذي يبحث عنه ليكون بمرأى من الحياة .

لم ير الشاعر بعدُ الحياة ، ولم يستمع إليها ، ولن يستطيع ذلك إلا إذا انجلى أمر سمية . وآية هذا الشوق إلى ما لا يعرف يقيناً قوله :

ومُعَرَّضٍ تَغْلي المَرَاجِلُ تحتَه   عَجّلْتُ طَبْخَته لرَهْطٍ جُوَّعِ
ولديّ أشْعَثُ بـاسطٌ ليمينـه   قَسَماً لقد أنضجتَ لم يَتَورّعِ
ومُسَهَّدِين من الكَلالِ بعثْتُهُـمْ   بعد الكَلالِ إلى سَوَاهِمَ ظُلَّعِ .

يقول إن اللحم لم يبلغ نضجه ، ولكن أصدقاءه يتعجلون نضجه ، وقد أضر بهم الجهد والجوع والسهاد . كل هذا معناه أن صاحبنا قلق لا يستقر ، لا يكاد يثبت على حال ، إذا مضى كلال بحث عن كلال آخر . يريد أن يصل إلى سمية أو أن يتذوق السر . وقد يخيل إليه أنه إذا أطعم الجائع استطاع أن يتقرّب إليـــه .

إنه شرب الخمر ولكن هل تذوقها ؟ وبعبارة أخرى هل عرف ؟. لقد أغفل هذه الطقوس الجماعية التي سميت دهرا طويلا باسم ساذج هو الفخر ، وأخذ فيما يسمى شرب الخمر . يريد أن يفرغ من السلوك الواعي المتدبر الذي يعرف الحدود والقيود إلى السلوك غير الواعي الذي يتخلص من هذا كله ليكون على صلة أكثر التحاماً . يريد أن يرتد إلى أعماق نفسه، وأن ينكر شخصيته الاجتماعية وشعوره الظاهر لعله يبلغ ما لم يستطع عليه صبراً .

ولكن للقصة بقية أخرى . فالمجاهدة لا تقف عند حد . وليرحل الحادرة على إبل ضامرة متعبة . ذهب السفار بلحومها وشحومها فما عادت تقدر عـــلى المشي . ولكنها تسير في القفار حاملة فتى سمح الوجه شجاعا منخرق القميص يعالج الرحلة ويبذل فيها نفسه . ويشق دائما على ناقته فتتعثر ثم يستنهضها قائلا دع . دع . والناس يقرءون هذا الحديث عن الإبل ، ولكنهم يقولون إن الأبل شيء والشاعر شيء آخر لأنهم يرون الخلق الشعري عالماً يتميز فيه الجزء من الكل ، ولكن ما يحدث للإبل له بعض قوى المعنى الكلي وفاعليته . فالشاعر حين يقرر شيئا عن هذه الإبل الجادة المجاهدة يبني الكل الذي يعنيه أيضا. واقرأ هذه الصور الرائعة التي يقول فيها الحادرة إنه مكث بمكان لا يطمئن إليه ، مكان خليق بأن يكون فيه بعض أذى الدهر . ولنتذكر معالم هذه المجاهدة التي تشبه إلى حد كبير كسر الرغبات والشهوات. إلى أي شيء يهفو الحادرة. ولماذا تعتبر هذه المعاناة متعة على نحو ما رأيت في صورة الخمر ؟ أرجو أن تأذن لي في أن أذكرك بصورة الحج في القرآن الكريم « وأذن في الناس بالحج يأتوك رجالا وعلى

كل ضامر يأتين من كل فج عميق » . ولنعد إلى الحادرة لنرى الإبل الضامرة والفج العميق . وذلك الحاج الأشعث الأغبر . وكأن رحلة الحادرة الشاقة لا تخلو من شبه تلك الشعيرة أو هي بتعبير أدق طائفة من شعائر البحث عن الحج . يرحل الحاج قاصدا عامر القلب إلى بيت عتيق . أما الحادرة فرحلته شاقة وقلبه لا يخلص من الحزن ؛ وهو باحث عن مبدأ في الصحراء بحث المعرض للتيه والضلال . ولكنه لن يقف فسيظل دائما تواقا إلى فكرة الحج باحثا عن حقيقة . عن سمية . ولا أحب أن أترك القول قبل أن أقف عند البيت الأخير في بعض الروايات :

فتَرى بحيثُ توَكّأتْ ثَفِناتُها أثرا كمفْتَحَص القَطا للمَهْجَعِ

إن آثار ثفنات الإبل إذا بركت صغيرة كأفاحيص القطا في الأرض لبيضه. وهذه الصورة أكبر من أن تكون تابعا ملحقا لإبراز فكرة عن آثار الإبل في الأرض . القطا هنا لا يهجع مهما يقل النحو . القطا لم يترك لينام . إنه قضى الليل ساهرا في الأخبار والأمثال . كذلك كان الإنسان محكوما عليه بأن يكون مسافرا أبد الدهر ؛ فهل يبلغ سمية ... أتستطيع أن تقول إن سمية امرأة فانية أو قصة شخصية عنت الحادرة من دون الناس . ولنقرأ مرة أخرى كيف جعل الشاعر القطا في عبارات قصيرة رمز الإنسان ذلك البطل النبيل الذي يريد أن يرتفع إلى مراتب السحاب والمطر ولكن شيئا يعوقه فيظل يضرب في الأرض يؤكد فيها آثاره حتى يظفر لنفسه بمكان يقربه من الآلهة .

دعني أذكرك في ختام هذه الملاحظات بأن الفن العظيم كله يتميز بميزة خاصة . فهو ينقل إلى كثيرين معنى سطحياً واضحاً ، ويحتفظ للقليلين بمجموعة أكمل من الأعماق .

هذه الثنائية كانت وستظل سمة الفن العميق . وما ينبغي أن ننكر الدلالات غير المشتركة بين جمهور القراء .

الفصل السابع

مُشكلَة المصير

لِخَوْلَــةَ أطلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَــدِ
تلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ في ظَاهِرِ اليدِ [1]
وقُوفــاً بها صحبي عليَّ مَطِيَّهُــمْ
يقولون لا تَهْلِكْ أَسىً وَتَجلّــدِ
كــأن حُــدُوجَ المالكيّــةِ غُدْوَةً
خلايا سَفِينٍ بالنّواصِفِ مِــنْ دَدِ [2]
عَــدَوْلِيّةٌ أو مِنْ سَفِينِ ابن يامِنٍ
يَجُورُ بها الملاّحُ طَوْراً ويهْتَــدِي [3]
يَشُقُّ حبابَ المــاءِ حَيْزُومها بِهــا
كما قَسَمَ التُّرْبَ المُفَايِلُ بــاليَــدِ [4]
وفي الحيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ المَرْدَ شَادِنٌ
مُظَاهِرُ سِمْطَيْ لُؤْلُؤٍ وزَبَرْجَــدِ [5]

(١) الأطلال : الرسوم الشاخصة . البرقة : مكان اختلط ترابه بحجارة أو حصى .
(٢) الحدج : مركب النساء . الخلية : السفينة : الناصفة : المكان المتسع . دد : قيل هو اسم واد .
(٣) عدولى : قبيلة من البحرين . ابن يامن : رجل من أهلها . الجور : العدول عن الطريق .
(٤) حباب الماء : أمواجه . الحيزوم : الصدر . الفيال : ضرب من اللعب .
(٥) أحوى : في شفتيه سمرة . الشادن : أحوى لشدة سواد أجفانه ومقلتيه . المظاهر : الذي لبس ثوبا فوق ثوب أو عقداً فوق عقد . السمط : الخيط الذي نظمت فيه الجواهر .

خَذُولٌ تُراعي رَبْرَباً بخَميلَــــة
تناولُ أطْرَافَ البَرير وتَرْتَـــدي [1]

وتَبْسِمُ عَنْ ألْمى كــأن مُنَوِّراً
تخلّلَ حـرَّ الرمل دعصٌ له نَــدي [2]

سَقَتْهُ إيـاةُ الشَمْسِ إلا لِثَاتَــهِ
أُسِفَّ ولَمْ تكْدِم عليـه بأثْمِــدِ [3]

ووجــهٌ كأنَّ الشمسَ حَلّت رِدَاءَها
عليه نَقِيُّ اللـون لـم يَتَخَـددَّدِ [4]

لقد رأينا من قبل كيف جعل طرفة الأطلال كالوشم . وهذه الصورة نقطة بدء صالحة؛ فالوشم تعويذة ضد الطلل . والتشابه بينهما لا يمنع من ملاحظة المفارقة والتضاد . وقد طال الوقوف عند جانب المشابهة وحدها حتى احتاج المتأمل إلى أن يمزج الفهم بهذا الوجه الثاني للموضوع . حقاً إن الوشم نقش أو قصة ، ولكنه ــ كنوع من التجريد ــ يريد أن يكون أقوى من الطلل . ذلك أن الوشم هو الجهد العقلي الخيالي للإنسان في سبيل الإبقاء على الطلل والتغلب عليه أيضاً . فإذا استحالت مادة الحياة إلى وشم كان في هذا بكاء للحياة وإبقاء عليها هذا هو الصراع الذي أحب أن أفرد له هذا الفصل بعد أن عرضت للأطلال من حيث هي حلم مشرق . ولكن الحلم ذو أوجه متعددة . وما من حلم يمكن أن يكون له وجه واحد . هذا هو الدرس الأول الذي ألقاه علينا فرويد العظيم .

---

(١) خذول : خذلت أولادها . الربرب : القطيع من الظباء وبقر الوحش . تراعي : ترعى . الخميلة : أرض ذات شجر . البرير : ثمر الأراك .

(٢) الألمى : الذي يضرب لون شفتيه إلى السواد . المنور يعني الأقحوان الذي خرج نوره . الدعص : الكثيب . الندى : دون الابتلال .

(٣) إياة الشمس : شعاعها . الأثمد : الكحل . الكدم : العض .

(٤) التخدد : التغضن . استعار لضياء الشمس اسم الرداء .

ومن أجل ذلك كان من الضروري أن نتعقب أوجه الحلم التي فاتتنا من قبل . لقد رأينا في الوشم محاولة الذهن أن يثبت مادة الحياة ، وأن يدحض فكرة الزمن ، وأن يعطي العقل سلطة القصاص من التجربة والماضي والخطر . ولكن هل يستطيع التجريد أن يناهض قوة التجربة . إن الطلل قرين الأرواح الشريرة . فكيف يعتصم الشاعر من تلك الأرواح دون أن يخلق لنفسه تعويذة . تعويذة الوشم هي الخطوة الأولى في سبيل الصراع ضد الطلل الشاخص . وليست هذه القصيدة التي زادت على مائة بيت إلا فصولا في هذا الصراع مهما يقل الشراح إن لها أغراضا بارعة واستطرادات منوعة . وإذا صبرنا على مواجهة القصيدة بادئين بالطلل المقرون بالوشم أخذنا نفكر في ملامح الصراع بين الطلل والوشم، والصراع بين الطلل والناقة، والصراع بين الخمر والطلل . أضف إلى ذلك الصراع بين المغامرة المسماة بالفخر وذلك الطلل أيضا. ولكن هذا حديث يطول، ولا بد من المهـــل .

أخذ الشاعر يصف الناقة وصفا تفصيليا مشهورا . وحدثنا الشراح قالوا هذا وصف ينبيء عن الإعجاب بالناقة . ولكن هذا كله لا يكفي ؛ ففي مقام الصراع المزعوم بين الناقة والطلل علينا أن نتفهم معنى هذه التفصيلات . علينا أن نتذكر أن هناك علاقة جدلية بين هذين المفهومين اللذين نعبر عنهما بلفظي الناقة من جهة والطلل من جهة ثانية .

ومن أجل توضيح هذا الجدل ننظر أيضا في موضوع الهوادج، والهوادج قد استحالت إلى سفن . والسفن هي التصورات الأولى للهرب من فكرة الهدم التي ينطوي عليها الطلل . أخذ يواجه الطلل مدركا لأبعاد موقف صعب . وتمثل في هذا الصراع فكرة الرحلة في البحر . رحلة في أعماق النفس محفوفة بمخاطر كثيرة . والعقل ذلك الملاح طورا يجور وطورا يهتدي . في هذه الكلمات قدر طرفة الموقف تقديرا إجماليا كما يقال في لغة النثر . وقال طرفة فيما قال : هل من أحد يعرف الطريق ؟ .

والقارئ لهذه الرحلة البحرية التي هي مواجهة لمفهوم الطلل من جانب ورمز لمعناه المحير من جانب آخر سرعان ما يجد عناصر خارجية تؤثر في حياة الإنسان . لنتذكر معا كيف قرن طرفة بين السفينة واللعب المسمى باسم الفيال والمفايلة . في هذه الصورة الموجزة بدت رحلة السفينة تجوالا يسيرا بظهر الغيب ومساءلة يسيرة للقدر . وبدت الحياة في صورة طفولة عابثة ممتعة وسألنا طرفة فيما سأل هل تستطيع روح الطفل أن تتغلب على فكرة الشر .

وقد ترك طرفة في بساطة تذكرنا بوسائل إخفاء الفن السفن إلى أحوى يصعد بعنقه ليتناول ثمر الأراك . هذا هو الطفل مرة أخرى . هذا التصعيد بالعنق هو وجه من أوجه المساءلة المزعومة . إننا أمام ظبي بريء يحقق — كما يقال — ممكناته الطبيعية . يرعى الثمر ويصطحب الرفاق . ويتذوق جمال الشمس وضوءها . هذا هو الإنسان يريد العودة إلى طبيعة دافئة أم . هذا هو حلم الشاعر الذي يواجه الطلل . متى يعود الظبي إلى آلهة النور والدفء والإنبات. متى يستطيع أن يناجز ذلك الرسم الشاخص الذي يتحداه . إن الظبي يرتدي بأغصان الشجر ثم « يرتدي » بوجه الشمس . الإنسان أقرب إلى الشجر والشمس منه إلى الطلل . هذا ما يتمناه عقل طرفة . إن طرفة يريد أن يرتدي بثوب . يريد أن يمحو وجه العري الذي يشكو منه . وليس أمامه من أجل ذلك إلا الشجر والشمس . هذه هي أسلحة العقل أو لنقل هذه هي رغبات الإنسان الذي يريد أن يمحو وجه العداء . وقد تخيل طرفة ما شاء العلاقة بين الظبي الإنسان ومصدر النور . وتخيل ما أعطت الشمس له من صفاء ونقاء . واستحالت نفس الإنسان في نظر طرفة صداقة وأمناً . واستطاع في ومضة حلم خاطف أن يحقق صداقة الإنسان لنفسه على الرغم من مخاطر الطريق . ولكن يبدو أن الظبي الملاك لا يعرف فكرة الشر ، ولا يعرف حقيقة الأضداد والصراع ووجود الآخرين . وليس الإنسان ملاكا . ولا يستطيع أن يعيش آمنا إلا في زهو اللاعقل وسحره إن جاز هذا التعبير .

وَإنّـي لأمْضي الهَمَّ عند احتْضاره

بعَوْجَاءَ مِرْقالٍ تَرُوحُ وتَغْتَـدِي[1]

أمونٍ كألْـواح الإرانِ نَسَأتُهـا

على لاحِبٍ كأنّه ظَهْرُ بُرْجُـدِ[2]

جُمَاليّـةٍ وَجْنَـاءَ تَرْدِي كأنّها

سفَنّجَةٌ تَبْرِي لأزْعَرَ أرْبَدِ[3]

تَرِيـعُ إلى صَوْتِ المُهِيبِ وتتّقي

بذي خُصَلٍ رَوْعاتِ أكْلَفَ مُلْبِدِ[4]

كـأن جنَاحَيْ مَضْرَحِيٍّ تَكَنّفا

حِفَافيه شُكّا في العَسِيبِ بمِسْرَدِ[5]

لها فَخِذان أكْمِلَ النّحْضُ فيهما

كأنّهمـا بابَا مُنيفٍ مُمَـرَّدِ[6]

وطيٌّ مَحَالٍ كـالْحَنيِّ خُلُوفُـه

وأجْرِنةٌ لُزّتْ بدَأيٍ مُنَضّدِ[7]

---

(١) العوجاء : التي لا تستقيم في سيرها . المرقال : مبالغة من الإرقال، وهو بين السير والعدو .

(٢) أمون : يؤمن عثارها . الإران : التابوت العظيم . نصأتها : زجرتها . نسأتها : ضربتها بالمنسأة . اللاحب : الطريق الواضح . البرجد : كساء مخطط .

(٣) جمالية : تشبه الجمل . وجناء : مكتنزة اللحم . الرديان : العدو . السفنجة : النعامة . تبرى : تعرض . أزعر : قليل الشعر . أربد : لونه لون الرماد .

(٤) تريع : ترجع . أهاب بناقته : دعاها . الروع : الفزع . الأكلف : الضارب إلى سواد . ملبد : ذو وبر متلبد .

(٥) المضرحي : النسر الأبيض . الحفاف : الجانب . العسيب : عظم الذنب .

(٦) النحض : اللحم . بابا منيف : بابا قصر منيف . الممرد : المملس .

(٧) المحال : فقار الظهر . الحني : القسي . الخلوف : الأضلاع . الجران : باطن العنق . اللز والدأي : خرز الظهر والعنق . النضد : وضع الشيء على الشيء .

كــأن كِنَاسَيْ ضَالــةٍ يَكْنُفَانِها
وأَطْرَ قِسيٍّ تَحْتَ صُلْبٍ مُؤَيّدِ [1] .
لهــا مِرْفَقَــانِ أفْتَــلان كأنّهــا
تَمُرُّ بِسَلْمَيْ دالِجٍ مُتَشَدِّدِ [2]
كقنطــرة الــرُّومِيّ أقسمَ رَبُّهــا
لتُكْتَنَفَنْ حتّى تُشَادَ بقِرْمِدِ [3]
أُمِرَّتْ يَدَاها فَتْلَ شَزْرٍ وأُجْنِحَتْ
لها عضُدَاها في سَقيفٍ مُسنّدِ [4]

والأسلوب الثاني في مواجهة الطلل هو الذي يعبر عنه الشاعر باسم الناقة . ولا بد أن نلاحظ الحركة المستمرة وأنماط سير الناقة . وهذه الحركة من أغمض مظاهر الناقة وأقربها إلى التماس الطهارة من نجس الطلل . فالناقة تسير على الدوام لأن الشاعر أو الإنسان يريد أن يثق في أنه موجود . وهو يعتقد أن في هذا السير المقدس إرضاء واتقاء لنزعات تهدده . وبعبارة أخرى هل يصبح الطلل حقيقة عارضة أو جزئية بجانب الناقة وأنماط سيرها . هذا هو السؤال الذي ينبثق من شعر طرفة . ومهما يكن فالناقة هنا لا تنفصل عن محاولة استيعاب الطلل . وكلما رأى الشاعر الطلل كان لا بد له أن يعوذ الحياة . والناقة هي أسلوب من أساليب التعويذ لأنها تجسد الحركة المستمرة . والناقة أو الإنسان يريد أن يطأ كل مكان حتى يتأكد من سلامة الأرض وبقائها وصلاحها .

وقد يبدو بين الناقة والشمس شيء من الشبه والمفارقة . ومحاولة ارتداء

---

(١) الكناس : بيت الوحش . الضال : ضرب من الشجر . الأطر : العطف .
(٢) الأفتل : القوي . السلم : الدلو . الدالج : الذي يأخذ الدلو من البئر .
(٣) القرمد : الآجر . الشيد : الرفع .
(٤) الأمرار : إحكام الفتل . والفتل الشزر : ما أدير عن الصدر . الجنوح : الميل . السقيف : السقف . المسند : الذي أسند بعضه إلى بعض .

الشمس التي ظهرت لنا في الجزء السابق مهمة فيما نحن بصدده الآن . فالثوب أو القميص هو الرمز المعروف في العصر الجاهلي للنجاة من فكرة الشياطين . وإذا قرأنا الناقة مرة بعد مرة وجدنا صورة قوة مكتملة . ولكن هل عني طرفة بهذه الملامح القوية من أجل أن يقول إن (الإنسان) يقدر على المقاومة . أليس لكل قوة من مقاومة تستهدف الجدل معها . يجب أن نسأل أنفسنا كثيرا لماذا حرص الشاعر على أن يمحص كل أجزاء الناقة . أهذا نوع من الرغبة في الثقة بوجود القوة والصلاحية للمقاومة . ولكن القوة التي حرص طرفة على تمثلها ليست بريئة تماماً . وبعبارة أخرى هناك تفصيلات كثيرة ينبغي الوقوف عندها . ولنلاحظ بادىء الأمر أن الناقة تستوعب فكرة التابوت التي يمكن أن يقال إنها هي فكرة الطلل . وهذه أمارة على أن مفتاح هذه القصيدة من حيث هي كل في شيء من الصراع بين مفهومات متنوعة أساسية .

والناقة تستوعب — كذلك — مظاهر البناء والتشييد من مثل قنطرة الرومي ، والأبواب ، والقصور . ومن أجل ذلك كانت قادرة على النزال حقاً . ذلك أن ضلاعها — كما لاحظت — تشبه القسي . والواقع أن هذه الصور يمكن أن تعتبر انعكاساً أو إشباعاً لغريزة البقاء . ولكن لا ندري هل أراد طرفة أن يجعل البناء أو التشييد هروبا من الطلل أو تحديا له . ومهما يكن فالناقة بفضل ما أتيح لها ، وهو كثير ، تبدو كالملجأ الأمين الذي يقي صاحبه من كثير . ألم تر أن هناك صوراً تعبر عن الوقاية والاحتماء مثل الباب المنيف المرد ، وبيوت الوحش في أصول الشجر ، وقنطرة الرومي ، وجناحي النسر ، والسقف المسند ، والظهر المعالي ، والكهف الذي ذكر في معرض عظام العينين . كل هذه الصور متآلفة . وقد توحي إلى القارىء المشغوف بحالة الشاعر النفسية أن طرفة يعاني من الخوف ، وأن الخوف ينتهي إلى طلب الاختباء والاحتماء . وحينما نرى هذه القوى الكثيرة المجتمعة — في الناقة — نكاد نقول إن منطق الشاعر هو أن لا ملجأ من الناقة إلا إليها . وبعبارة أخرى توضع فكرة الطلل في إطار الناقة المركب المتناقض ، إذ يبدو أن مشكلة الطلل عند طرفة تحتاج إلى

البحث عن رمز معقد ذي جوانب متعارضة بوجه ما . ولكن تعقيد هذا الرمز أو تضارب صفاته أمر لا يهون وقعه — فيما يظهر — على عقل طرفة . وهناك بيت غريب يحتاج إلى إعادة نظر يسيرة . يقول طرفة :

على مِثْلِها أَمْضِي إذا قال صاحبي ألا لَيْتني أَفْدِيكَ مِنها وأَفْتَدِي

والشراح يقولون إن الحديث هنا عن الفلاة ، يعني أفديك من الفلاة . ولكن من الجائز أن يقال إن طرفة يريد أن يفتدي نفسه من الناقة ذاتها . والظاهر إذن أن الناقة مجمع الرحمة والعذاب ، مجمع الأمن والخوف ، باقية كاملة ولكن معالم الفناء تبدو من حولها .

وهناك جزء آخر من المعلقة يسمى فخراً ينفي فيه طرفة عن نفسه الخوف بطريقة تبعث على الشك والاتهام والإشفاق جميعا :

ولستُ بِحَلاَّلِ التِّلاَلِ مَخَافَةً
ولكن متى يَسْتَرفِدِ القَوْمُ أَرْفِدِ
فإنْ تَبْغِني في حَلْقَةِ القوم تَلْقَني
وإنْ تَقْتَنِصْني في الحوانيت تَصْطَدِ
وإن يلتق الحيُّ الجميعُ تُلاقِني
إلى ذِرْوَةِ البيت الرَّفيعِ المُصَمَّدِ [1] .
ومـا زالَ تَشْرابي الخُمورَ ولَذَّتي
وبيعي وإنفاقي طَرِيفي ومُتْلَدي
إلى أن تحامتني العَشيرةُ كُلُّها
وأُفْرِدتُ إفْرادَ البعير المُعَبَّدِ .

---

(١) الصمد : القصد .

كل هذا يسمى عند البلغاء وكتاب تاريخ الأدب العربي فخراً ، وواضح أن طرفة يطارد الخوف الكامن في النفس ، وأن طرفة يعيش مع الناس في ظاهر الأمر ولكنه في الحقيقة بعيد عنهم . وليس لذلك من سبب في القصيدة سوى مفهوم الناقة من حيث علاقتها بالطلل . وقد قلت الآن إن الناقة رمز معقد . وتستطيع أن ترى كيف عبر طرفة عن كراهته الدفينة للناقة . قال في ظاهر الأمر : تجنبتني عشيرتي لكثرة ما شربت من الخمر كما يتجنب البعير المطلي بالقطران . وما زال طرفة يفكر في أمر هذه القوة الهائلة حتى أنكرها . والصورة الحاضرة تشهد فيما نزعم – إلى حد ما – على هذا التوجس الباطني الذي لا يستطيع عقل طرفة أن يبرأ منه . ولم يكن شرب الخمر إذن إلا تخلصا من الإشكال بطريقة مؤقتة . لكن الإشكال رابض لا يتزحزح ، وكراهة الناقة ذات القوة لا تنقطع . وهناك شعر آخر ربما يجوز لنا أن نتذكره :

إذا نَحْنُ قُلْنا أسْمعينا انبَرَتْ لنــا
على رِسْلِها مطْروفَــةً لم تَشَدَّدِ .
إذا رَجّعَتْ في صَوْتها خلتَ صَوْتَهـا
تجاوُبَ أظْــآرٍ على رَبَــع رَدِي .

يقول : إذا سألناها الغناء عرضت تغنينا متئدة في غنائها . ولكن لننظر كيف يتصور طرفة صوتها وترديد نغماتها . هنا يذكر طرفة أصوات نوق تصيح عند جؤارها . النوق التي تصيح عند فقد أولادها هذه الصورة لا تتداعى إلى عقل طرفة عبثاً . ولا يستطيع المرء أن يغفل مثل هذا التداعي بعد أن ساق طرفة هذا (الوصف) الهائل للناقة حين جعلها آية القوة والمنعة والحياة . في هذه الصورة الأخيرة دعا طرفة على الناقة بالويل والهلاك ؛ وأدبر عقله عن الناقة إدباراً ينبغي ألا ننخدع عنه . وهكذا أعتقد أنني محق حين أزعم أن رمز الناقة – في القصيدة – مثير للاضطراب والحيرة ، أو لنقل إن طرفة

موزع بين فكرة الكفر وفكرة الإيمان . ولم يستطع طرفة أن يوفق بين المتضادات ولذلك قال هذه الأبيات المشهورة :

رأيت بَني غَبْـراءَ لا يُنكـرونني
ولا أهْلَ هذاك الطِّرَافِ المُمَدَّدِ [1]

ألا أيُّهـذا اللائمـي أحضر الوغـى
وأن أشهدَ اللذاتِ هل أنت مُخْلدي

فإن كنت لا تَسْطيع دَفْـعَ مَنيَّتي
فَدَعْني أبادِرْها بما مَلَكَتْ يَدي

وها هنا ينساق طرفة إلى محاولة خطرة هي محبة الموت ، وهو يرى أن محبة الموت جزء من القصاص من الناقة . ومن ثم كانت محبة كارهة وعبادة لا تخلو من الذل ، وماذا يصنع إذا وجد غرائز البقاء أقل من أن تقنعه ، أو إذا عجز عن أن يضع مفهوم الموت في إطار الحياة . ولدينا مزيد من الأبيات المهمة في إثبات ذلك العجز عن المصالحة بين الغرائز المتضاربة . يقول طرفة :

أَحَلْتُ عليهـا بالقَطِيعِ فأجْذَمت وقد خَبَّ آلُ الأمْعَزِ المتَوَقِّد [2]
فَذَالتْ كما ذَالتْ وليدةُ مَجلسٍ تُرِى ربَّها أذيالَ سَحْلٍ مُمدَّدِ [3]

والشراح ينثرون هذين البيتين فيقولون أقبلت على الناقة أضربها بالسوط ، فأسرعت في السير ، في حال خبب آل الأماكن التي اختلطت تربتها بالحجارة والحصى . وتبخترت هذه الناقة كما تبخترت جارية ترقص بين يدي سيدها فتريه

(١) الغبراء : اسم للأرض . الطراف : البيت من الأدم . وكنى بتمديده عن عظمته .
(٢) الإحالة هنا : الإقبال . القطيع : السوط . أجذمت . أسرعت . الآل : شبه السراب طرفي النهار . الأمعز : مكان تختلط التراب والحصى .
(٣) ذالت : تبخترت . السحل : الثوب الأبيض .

ذيل ثوبها الأبيض الطويل في رقصها .

ولا بد لي في تفهم هذه المعاني من أن أذكر تضارب الموقف النفسي من الناقة ، وأن أذكر –كذلك– ما يقوله ابن الكلبي في كتاب الأصنام كيف كان العربي في الجاهلية يبصق في وجه الصنم ويكسره . وهنا أرى طرفه قد جرؤ على مواجهة هذا الصنم العالي المقام . أعني الناقة . وأخذ يتصور نفسه ضارباً لها منكرا لما تعنيه . كل أولئك مغزاه أن طرفة ممزق القلب ، ضال ولكنه غير مطمئن إلى حيرته وضلاله . وهكذا أفهم طرفة وهو يضرب الناقة بالسوط . الناقة – الصنم ليس لها من معنى في خارج ما ترمز إليه . ولكن ما الذي ترمز إليه : هنا الحقيقة المرة وهي أن الإنسان يرقص إرضاء لكائن سواه . ويحتال على هذا الإرضاء حين يبذل من ذات حريته واستقلاله ، ويجعل التخلي عن هذه الحرية عملاً ظاهره الرضا والقبول والحرية أيضاً . كاد طرفة يقول إن الإنسان عبد يتولى إرضاء ما لا يعرف ، ويتقرب إلى ما يتصور أنه ملك كل أمره . الإنسان فيما يظهر من هذه الأبيات جميعا لا ينعم بالشعور بالحرية ، وكل ما يستطيع هو أن يرقص رقصة الموت في ثوب أبيض طويل . رقصة الموت لما يملك الموت ولمن قدر على طرفة الموت دون أن يفهم هذا القدر . ولا يمكن أن نفهم كراهة القرآن الكريم للشعر دون أن نقلب النظر في هذه الآراء الجاهلية مرات بعد مرات . وفي وسعي أن أشير إلى بعض آراء سقراط حين يتساءل شاكاً ساخراً عما يفهمه بعض الناس من العبادة من حيث هي بيع الإنسان نفسه لسواه . هذا هو البيع الذي يتصوره طرفة الجاهلي في صورة جارية ترقص إرضاء لسيدها . إن حياة الإنسان تبدو أحيانا نوعا من التبختر . والتبختر حركة منتظمة تسيطر عليها صاحبتها ، وتدل على الثقة بالنفس والحياة ، والاعتداد بالمزايا والقدرات ، وتبرأ في ظاهر الأمر من التبعية والخوف . ولكن طرفة لا يستطيع أن يثبت على هذا الوهم ؛ فالحرية مبطنة بالخوف والعبودية والإذلال . وأحب أن أقرأ هذا البيت اليسير :

نَداماي بِيضٌ كالنجوم وقَيْنَةٌ   تروحُ علَيْنَا بين بُرْدٍ ومُجْسَد

يقول طرفة نداماي بيض الوجوه أحرار ولدتهم حرائر أو وصفهم بالبياض — فيما يقول الشراح — لنقائهم من العيوب لأن البياض يكون نقيا من الدرن . ثم ذكر مغنية تأتيهم لابسة بردا أو ثوبا مصبوغاً بالزعفران . ويجب أن نلاحظ حين نطالع مثل هذا البيت فكرة الحرية التي تتجاوب مع عقل طرفة كله . ويجب أن نلاحظ أيضاً فكرة النقاء من الدرن . ولكن ما الدرن ؟ هو — فيما يبدو — مجمل ما يتناقله الناس من رأي في مصير الإنسان هؤلاء الندامى يشاركونه إحساسه القلق وشكوكه العميقة وإنكاره الجم العريض . ولكن هذه الحرية بعيدة المنال حقاً . والذي يقرأ بيت طرفة يستطيع أن يرى ما يحدثه التقارب المكاني — إن صح هذا التعبير — بين الندامى والنجوم ، ويستطيع أن يرى طرفة نديماً للنجوم ذاتها . طرفة يتطلع إلى السماء أعني إلى النجوم من حيث هي مصائر الإنسان . هذا ما لا ينبغي أن يفوتنا حين نتعلق بفكرة المقارنة . وبعبارة أخرى إن الوجه الأول من المقارنة لا يتنافى مع ذلك الوجه الثاني الذي افترضناه . ولعلك تذكر ما قلت من قبل . إذا كانت «أ» تتداعى مع «ب» التي تشبه «حـ» فإن من الممكن أن يكون سبب ذلك أن «أ» تتعلق بطرف من «حـ» ذاتها .

ولكن النجوم لا ترى ، وهناك بيت يضل معناه وسط مزاعم الفخر المتوالية عبر الزمان . قال طرفة :

وتقصيرُ يَوم الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعْجِبٌ
بِبَهْكَنَةٍ تَحت الطِّرافِ المُعمَّد .

يقصر طرفة يوم الغيم بالتمتع بامرأة ناعمة حسنة الخلق تحت بيت مرفوع بالعمد . وهذا صحيح ولكن من الصحيح أيضا أن الغيم الكثير لا يستقيم مع النجوم ، وكذلك السقف المرفوع من فوق رأس طرفة ليس شفافا يستطيع أن

يرى من خلاله ما يشاء ، ولكنه أقرب إلى الحواجز التي تعوق التطلع إلى النجوم .

وظاهرُ كثيرٍ من شعر طرفة فيما نسميه الفخر يوحي بأن الشاعر سعيد مع أصدقائه ولكن باطنه مر ؛ فالأصدقاء جماعة من الهاربين . والمجتمع كلّه أصم لا يشقى بما أشقى به طرفة عقله :

يلومُ ومَا أدْري عَــلامَ يَلُومُني كما لامني في الحيِّ قُرْطُ بنُ مَعْبدِ
فمالي أراني وابنَ عمِّــيَ مالكــاً متى أدنُ مِنه ينْأ عَنّي ويَبْعُدِ

فطرفة قد أنهكه الشعور بالبعد أو المسافة . ولكنه لا يستطيع أن يسفه قلقه الخصب . إذ يبدو له المجتمع آناً أشبه بتعاقد بين طائفة من الناس على تجاهل فكرة الأغلال التي لا تعقل . وطرفة موزع بين الحنين إلى المجتمع من هذا الوجه ، وإنكار هذه الغفلة السخيفة الحمقاء التي يتمتع بها الشعور الاجتماعي ذاته . وبعبارة أخرى إن المجتمع في رأي طرفة هو تعاقد مضمر بين الناس على تجاهل مشكلة المصير . يقول طرفة :

وبَرْكٍ هجُودٍ قد أثَارتْ مَخَافَتي
بَوَادِيَها أمْشي بعَضْبٍ مُجَــرَّدِ (١)
فمرَّتْ كَهَاةٌ ذاتُ خَيْفٍ جِلاَلَــةٌ
عَقيلةُ شيخ كالوَبيلِ يَلنْــدَدِ (٢)
يقول وقَدْ تَرَّ الوَظيــفُ وسَاقُهــا
ألستَ ترى أن قد أتيت بمُؤْيَدِ (٣) .

---

(١) البرك : الإبل الباركة . الهاجد : النائم .
(٢) الكهاة والجلالة : الناقة الضخمة السمينة . الخيف : جلد الضرع . العقيلة : كريمة المال .
(٣) الوبيل : العصا الضخمة . اليلندد : الشديد الخصومة .
تر : سقط . المؤيد : الداهية العظيمة الشديدة .

وقـــال ألا مـــاذا تـــرون بشـــاربٍ
شديدٍ عَلَيْنـــا بغيـــهُ مُتَعَمِّـــدِ
وقـــال ذَرُوه إنمـــا نَفْعُهـــا لـــه
وإلاّ تكفوا قاصيَ البَرْكِ يَزْدَدِ [1]

وطرفة في البيت الأول يتحدث عن إبل كثيرة باركة أثارها الخوف عن مباركها . ولكن تستطيع أن تتأمل من وجه آخر في خوف طرفة من الإبل الرمز الذي حدثتك عنه . والأبيات التالية كلها صراع بين رغبة المجتمع في الإبقاء على الناقة ورغبة طرفة في عقرها . أما المجتمع فحريص على استقرار ما يتمتع به من فهم ولا يستطيع أن يواجه القيم التي يعيش عليها . وأما طرفة فيقف موقف التحدي من الشعور الديني السائد بين الناس ، ولكن هذا التحدي يحمل طابع المأساة. طابع العجز والقدرة، طابع الإنسان المحدود والعقل غير المحدود . ومن أغرب الأشياء أن المجتمع – ممثلا في هذا الشيخ – يخشى مغبة عقر الناقة . ولا بد أن تذكر ما ارتبط به هذا الحدث في بعض القصص . وليس من اليسير إذن أن يحمل هذا القول على الكرم والاستخفاف الشديد فحسب ؛ فعقر الناقة يراد به استنزال اللعنة ، ودعاء الموت ، وتحدي الآلهة ، والثورة على ما فوق الطبيعة بطريقة تجمع بين الشعور العبقري والجنون الراغب في الانتحار .

ولكن هناك نغمة عقلية أخيرة أكثر هدوءاً وتفاؤلاً بمستقبل المجتمع الغافل حتى الآن :

ستُبدي لك الأيامُ ما كنتَ جاهلاً
ويأتيك بالأخبار من لم تُزَوِّد .

---

(١) أراد أنه أمرهم برد ما ندّ لئلا أعقر غير ما عقرت .

ويأتيك بالأخبار من لم تَبِـــعْ له

بَتَاتاً ، ولم تَضْربْ له وَقتَ مَوْعِدِ .

هذه صيحات تشبه تعليقات الكورس المعروفة . هذا صوت الحدس الذي يرى طرفة في بعض اللحظات أنه أعلى من صوت العقل والتحليل والترتيب. إن الأيام أو مستقبل الإنسان مملوء بممكنات ثرة ، ولكن طرفة لا يستطيع أن يعرف على وجه اليقين كيف تستطيع فكرة الأيام أو الزمن (الجاهلي) أن تذل لحدس إنسان . هذا هو تفكير طرفة الشاعر الشاب الذي يريد أن يتكشف فكرة المصير التي تطرق وجدان الشعوب — كما يقول اشبنجلر — في بداية السلم الحضاري . هذه هي الشخصية القوية التي تحس وجودها على نحو قوي ، ومن ثم تفكر في الموت . فالمصير لا يمثل إشكالا بالنسبة لضعيف الشخصية ، أو لا يصل إلى جعل هذه الأفكار قضية بالنسبة له .



الفصل الثامن

الحَاجَة إلىَ الخَوفْ

يــا دار ميّةَ بالعلياء فــالسنَــدِ

أقْوت ، وطال عليها سالف الأبدِ [1]

وقفت فيها أصيلاً كي أسائلَهــا

عيّت جواباً ، وما بالربع من أحدِ [2]

إلا الأواريَّ لأيــاً مــا أبيّنُهـــا

والنؤي ، كالحوض ، بالمظلومة الجلَدِ [3]

ردّت عليه أقــاصيه ، ولبّـــده

ضربُ الوليدةِ بالمسحاة في الثأدِ [4]

خلّت سبيل أتيٍّ كــان يحبسـه

ورفّعتــه إلى السجفين فالنضــدِ [5]

---

(١) أقوت : خلت من أهلها . الأبد : الدهر .

(٢) أصيلا : وفي رواية طويلا .

(٣) الأواري ج الآري : حبل يدفن في الأرض مثنيا فيبرز منه شبه حلقة تشد فيها الدابة . اللأي : المشقة . النؤي : حفرة تجعل حول الخيمة لئلا يصل إليها الماء . المظلومة : الأرض التي حفر فيها حوض فكان في غير موضعه . الجلد : الأرض الصلبة .

(٤) لبده : ألصق ترابه بعضه ببعض . المسحاة : آلة لأخذ الطين . الثأد : البلل والندى .

(٥) الأتي : السيل . السجفان : ستران في مقدم البيت .

أضحت خلاءً وأضحى أهلُها احتملوا
أخنى عليها الذي أخنى على لُبَد [1]

لست أدري إذا كان من الممكن أن تقرأ في مثل هذا الشعر شيئا غريبا أقرب إلى تحية الوحشة والانفراد . وما إن يرفع الشاعر صوته بالنداء حتى ينبثق لنا هذا الإحساس . والفرق واضح بين فكرتي التحية والبكاء . فالتحية دعوة للوحشة بالبقاء فلا تزول . وهذا التأويل واضح لا يعوقه شيء إلا طول ترديد أفكار معينة والتخلي عن الثقة بما يقوله الشاعر دون سبب معقول . والواقع أن الوحشة هنا وحشة جليلة ولكنها لا تخلو من بواعث المودة والإيناس . وليس من اللازم إذا قال الشاعر صراحة « يا وحشتي بين نادي الصحب والآل » أن يكون باكيا لوحشته فحسب ، فربما تكون عنده موضع الرضا والإيثار . ومن ثم ينبغي أن نعطي لمثل هذا الفهم مكاناً ؛ فالشعر الذي نقرؤه الآن تحية رائعة لخلوة المكان ، وخلوة النفس ، وعزلة الإنسان ، ووقوفه على مبعدة . في مثل هذه الدار يجد الشاعر صورة خيالية لتعدي الآخرين ، ويحرص على هذه العلاقة المنقطعة . ومن الناس من يأوى إلى قمة جبل ، ومنهم من يأوى إلى غار ، ومنهم من يلجأ إلى دار خربة لأنه يحرص على ذاته الخالقة ويفر بنفسه من المجتمع . وإذ ذاك يبدو المجتمع عقبة في سبيل الوحشة الضرورية التي تؤدي إلى تنبيه الذات لكل ما لها من قدرات . وقد وجد الشاعر كل صوت سواه وحشة وعدما ، وشعر من أجل ذلك بأنه في أعلى درجات الوعي والإحساس بمشقة الوجود .

فالمجتمع إذن خرب إلا أن يكون صوت الشاعر ، يسائله ويحييه . وإذا

---

(١) أخنى عليها : أتى عليها . لبد : اسم نسر كان آخر نسور لقمان بن عاد ، وعددها سبعة .

سكت الشاعر بدا المجتمع كله فاقد المعنى . الشاعر يعطي الربع قدرة على النطق من ثنايا السياق . حقا إن الشاعر كالذي يلتمس أحيانا صوتا سواه . ولأمر ما جعل الشاعر لمية موضعين ، ولأمر ما تجاورت النؤي والأواري ، وهكذا نجد أصداء غير قليلة للثنائية العميقة الجذور في الفكر العربي . وقد يقال إن الشاعر حريص على أن يجعل ما يسمى عدما عالما يسيطر عليه التكامل والاكتفاء . والتكامل هو بعبارة أخرى بعض ما يمكن أن يفهم من الثنائية التي تضرب في بعض أجزاء هذا الشعر . ولكن ما قيمة التكامل في عالم خرب . هذا هو السؤال الذي يحتاج إلى توضيح . ولذلك زعمنا أن الشاعر في موقف أقرب إلى تحية الوحشة . كل شيء ناقص إلا أن يرفع هو صوته ، ويبحث له عن قرين . والبحث عن قرين معناه في اللغة العربية زوال الوحشة ووضوح القصد والدخول في قلب الآخر . ولكن الثنائية اليسيرة في هذه الأبيات لا تحقق هذا كله تماماً ؛ فالأشياء كلها استحالت إلى ما يشبه الدمى ، والتعطل أو الخراب ظاهر لا يغيب . ولكن الشاعر يجعل الخراب طفلا ملقى على صدره ، أو أداة حية من أدوات بصيرته . ومن ثم يبدو الخراب في عين الشاعر حافلاً بالمغزى . وبفضله تمكن الشاعر أن يزعم أنه هو الصانع الحي ، وأن يعلو على المجتمع الذي يستحيل في هذا الشعر إلى أواري ونؤي وسجفين . هذه الأشياء جميعا تحتاج إلى إحياء كالذي يحتاج إليه المجتمع . فالشاعر إذن إنما يحيي الوحشة من حيث يريد شيئا آخر . والشاعر يتصور أن المجتمع خرب إلا أن يُؤذّن فيه إذا استخدمنا هذا التعبير . ومن أجل ذلك كانت فكرة الأرض الخراب أكثر الأفكار صلاحية لرفع الصوت بالأذان . والأذان هنا هو صوت العبقرية الحارسة للمجتمع حين تشعر بالوحشة والانفراد . وما ينبغي أن نمر غافلين على صورة الجارية التي ترد ما تفرق من تراب النؤي لئلا يصل الماء إلى المضرب ، وألصقت بعضه ببعض بأن ضربته بالمسحاة وهو ندي . الجارية التي جعلت في النؤي سبيلا للسيل ، ورفعت كل ما كان يحبسه في المجرى ثم رفعت جانب النؤي حتى بلغت به إلى السجفين . إن العقل

الذي تشغله هذه الصورة عقل مستوحش في ظاهر الأمر ولكنه ينتمي إلى المجتمع في الحقيقة . وهناك إحساس غريب في الشعر الجاهلي يعبر عنه الشاعر بفكرة النؤي الذي يرفع إلى السجفين خاصة . وأيسر ما يسأل القارىء نفسه عنه في هذا المقام هو هذا الخاطر الملح الغريب أو هذا التوجس العميق . فالصورة ذات طابع إصلاحي يقي الدار من عواقب كثيرة . وليس في وسع باحث يأخذ أمور الشعر ـ مأخذا لا يخلو من الجد ـ أن يغفل الإحساس بالخطر أو الشر الذي لا يفرغ منه عقل شاعر . وكل ما نزعمه من حب الوحشة والانفراد إنما يصدر فيما يظهر من هذا الإحساس بالشر ، أو الخوف مما يسمى الدهر ، هذا الإحساس بأن المجتمع يمكن أن تتعرض حياته لنكر عظيم ، ويخشى الشاعر أن تستحيل هذه الحياة إلى مثل ما استحالت إليه الأواري والنؤي والسجفان وما إلى ذلك . فلنتذكر في ختام هذه الملاحظات هذا النذير الغامض . تصور مجتمعا شغل نفسه على الدوام على أيدي الشعراء الأذكياء بهذه الصورة . صورة مدافعة السيل واتقائه . هنالك لا نملك إلا أن نقول دون تعمق كثير : لعل هذا الخاطر إنما يأتيه من الخوف من الضياع ، والغرق ، والاضمحلال . الخوف من الاضمحلال رابض في قلب هذه الوحشة الطيبة التي تزكي في نفس الشاعر إيمانه بفاعليته . فالوحشة ليست إلا حالة تعقم الشعور بالفاعلية من الذبول والجفاف . هذه ملاحظات يسيرة ولكنها قد تكون غريبة الوقع على عقول الذين يقرءون الأخبار المروية عن الشاعر فيتوهمون أن شعره لا يعطي إلا ما أعطت لنا الأخبار . وماذا تقدم لنا كتب الأخبار غير أطراف من سيرة النابغة الذي مدح واعتذر . ومن ثم يضيع في شعر النابغة كل شيء عدا المدح والاعتذار . ومن يدري فقد يضيع المدح والاعتذار من عقولنا على الرغم من حرصنا عليهما .

ولكن تاريخ العصر الجاهلي يمكن أن يساعدنا ـ إلى حد ما ـ في التعرف على بعض الإحساس بالشر والخوف الذي أشرنا إليه . ذلك أن التحلل من الديانات التقليدية الشائعة أو بعضها لا يمكن أن يُعقب في نفس المجتمع أمانا

واطمئناناً . وربما صحب ذلك تطورات أخرى إضافية من مثل سوء العلاقة أحيانا من الناحية السياسية بين العرب والدول القوية المجاورة . ولم أكن في هذا البحث مشغولا باستقصاء التاريخ الديني والسياسي والثقافي ؛ فقد رأيت أن قراءة الشعر بقدر من العناية تفتح أمامنا الطريق لفهم أفضل لحياة العربي إذا فهمنا من هذا اللفظ شيئا أخصب من المطالب العرضية والشواغل الوقتية . أو لنقل إن الشعر يفصح عن مخاوف الجماعة العربية قبل الإسلام أكثر مما يفصح التاريخ . وقديما ذهب أرسطو إلى أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ . فالشاعر العربي مشغول بما يخشى أن يكون . وأين لنا التاريخ الذي يستطيع أن ينافس الشعر في هذا الباب . إن النابغة يقول ضمنا إن حياة المجتمع العربي معرضة للشر ، وهي الآن أشبه ما تكون بالأواري الذابلة والنؤي الذى لا يمنع السيل ، والسجفين اللذين فقدا مالهما من شأن . هذه هي الوظائف المعطلة إن أعجبك هذا التعبير — ومن ثم فإن السيل الغامض خليق بأن يأتي على الحياة . لقد تتبعنا فيما مضى أحلام النبوءات الغامضة أو غير الغامضة ، ولكن من المهم قبل أن نختم هذه الصحف أن نشير إلى الجانب الثاني من الصورة فالآمال والرؤى الطيبة لا تعيش وحدها ، وهناك دائما جدل وصراع بين بواعث التقدم وبواعث التقهقر . ولا يمكن أن تبحث شئون الثقافة بمعزل عن حركة الأضداد .

يقول النابغة أيضاً في هذه القصيدة ذاتها :

كأنَّ رحلي وقد زال النهارُ بنـا
بذي الجليل علىٰ مستأنسٍ وَحِـدِ [1]

من وحش وَجْرَةَ موشيٍّ أكارعُـه
طاوي المصير كسيف الصيقل الفَـرِد [2]

---

(١) زال النهار : انتصف. بذى الجليل: واد قرب مكة. مستأنس: يخاف الإنس. وحد: منفرد .

(٢) موشي أكارعه : أبيض وفي قوائمه نقط سود . المصير جمع مصران كنى به عن البطن . طاويه : ضامره . الفرد : الوحيد .

سرت عليه من الجوزاء سَارِيةٌ

تُزجِي الشمالُ عليه جامدَ البَرَدِ (١)

فارتاع من صوت كلاَّبٍ ، فبات له

طوعَ الشوامت ، من خوفٍ ومن صَرِدِ(٢)

فبثّهنَّ عليه واستمرَّ به

صُمعُ الكعوب برئياتٌ من الحرَدِ (٣)

وكان ضُمران منه حيث يوزعه

طعنَ المعارك عند المُحْجَرَ النَجُدِ (٤)

شكَّ الفريصة بالمدرى فأنفذها

شكَّ المُبيْطر إذ يشفي من العضَدِ (٥)

كأنه خارجاً من جنب صفحته

سفّودُ شَرْب نسوه عند مفتأدِ (٦)

فظل يعجمُ أعلى الرَّوق منقبضاً

في حالك اللون ، صَدْقٍ ، غير ذي أودِ (٧)

---

(١) الجوزاء : نجم يطلع بالليل ويكون في أوقاته أنواء ومطر .

(٢) الكلاب : صاحب الكلاب . الشوامت : القوائم . الصرد : البرد .

(٣) صمع : جـ صمعاء محددة الأطراف ، ملساء . الكعب : المفصل من العظام . الحرد: استرخاء اليد من شد العقال .

(٤) ضمران : اسم أحد الكلاب . يوزعه : يغريه . المحجر : الملجأ . النجد: الشجاع .

(٥) الفريصة : عضلة في الكتف . المدرى : القرن . العضد : داء يصيب العضد .

(٦) سفود : قضيب حديد لشواء اللحم . المفتأد : موضع النار .

(٧) يعجم : يمضغ . الروق : القرن . الصدق : الصلب .

لما رأى واشقٌ إقْعاص صاحبــه
ولا سبيل إلى عقلٍ ولا قَــوَدِ [1]

قالت له النفس إني لا أرى طمعــاً
وإن مــولاك لــم يسلم ولــم يصــدِ

والناس لا يملون من القول هذا هو مشهد العراك المشهور بين الثور والكلاب . ولكن ماذا يعني هذا المشهد الخيالي . أهو بعيد عن بعض حقائق المجتمع الجاهلي ؟ وبعبارة أخرى هل يخلو المشهد من النذر ؟ كل شيء هنا يغرينا بأن نفكر فيما يشبه التناقضات التي يعيش عليها المجتمع . ويقف الشاعر من هذه التناقضات موقف المستوحش الذي يتلفت حوله . لست أرى فرقا بين هذه الصورة المتكررة وخوف الشاعر، وهو ضمير المجتمع، من الانهيار . ذلك أن الصياد هنا لا يخلو من إرادة التقهقر التي تناوىء بواعث التقدم في المجتمع . الصياد هنا صورة الرجل الأثِر أو صورة التعصب الذي يحرك عوامل الفرقة والتناحر ، فيذوب المجتمع من حيث هو كل متماسك . هذا هو الخطر الذي يتصوره الشاعر . أنماط من الصراع لا تحركها بواعث واضحة للنمو والتقدم . وفكرة الحرب إذن تحتاج إلى مراجعة . ولا أشك في أن ما نسميه مشهد الثور والكلاب أعان على وظائف اجتماعية نفسية إن جاز هذا التعبير . فقد كان هذا تطهيراً واضحاً من الشوائب المسرفة ، ولا أشك في أن قصة الثور والكلاب أعانت المجتمع من حيث لا يدري على أن يشبع بعض حاجاته العاطفية من الحرب بطريقة خيالية وهمية . ولا أشك أيضاً في أن قصة الثور والكلاب كانت هي الدرس الأول الذي علّم المجتمع الجاهلي كيف يشك في فلسفة الحرب المتداولة . لقد أكّد الشاعر الجاهلي فكرة الحرب كما قلنا من قبل ، ولكن الذي يقرأ هذا المشهد ما يلبث أن يسأل نفسه لِمَ الحرب ؟ ما غايتها وما

---

(١) إقعاص : قتل . العقل : الدية . القود : القصاص .

بواعثها وما علاقتها بالسلام ؟ والشعراء يجعلون بعض الناس يتلهون بالثور والكلاب والصياد ، وكأنما يعطون لهم قطعا من اللحم يتلهون بأكلها ريثما يفعلون فعلتهم في نفوسهم وعقولهم .

والآن أرجو أن أقرأ جزءا آخر من القصيدة يقولون إنه مدح واعتذار . وسوف نرى علاقته الوثيقة بذلك الزعم الذي قدمته إليك عن النذر الّتي يتوهمها الشعراء ، وقل أن يفطن لها الشراح حين يقرءون الشعر .

فلا ، لعمرُ الذي مسّحت كعبتَه
وما هُريق على الأنصاب من جسد [1]
والمؤمنِ العائذاتِ الطـيرَ تمسحها
ركبان مكة بين الغيل والسَعَد [2]
ما قلت من سيىءٍ ممـا أتيتَ بـه
إذاً ، فلا رفعت سوطي إليّ يـدي

. . . .
. . . .
. . . .
. . . .

فما الفراتُ إذا هبّ الريـاح لـه
ترمي أواذيُّـه العبرين بالزَبَدِ [3]
يمـدُّه كـل وادٍ مُترَعٍ لَجِب
فيه ركامٌ من اليَنبوت والخضَدِ [4]

---

(١) الأنصاب : حجارة تذبح عليها الذبائح في الجاهلية . الجسد : الدم .
(٢) عائذات الطير : الّتي عاذت بالحرم .
(٣) الآذي : الموج . العبران : الضفتان .
(٤) الينبوت : شجر الخشخاش . الخضد : الشجر المتكسر .

يظــلُّ من خوفــه الملاَّحُ معتصماً
بالخيزُرانــة بعد الأيــنِ والنجدِ [1]
يومــاً بأجودَ منــه سيب نافلــةٍ
ولا يحولُ عطــاءُ اليوم دون غَدِ [2]

وأحب أن ألاحظ أولا أن النعمان لا يمكن أن يقترب منه الإنسان . هذا النعمان يعطي الإبل الكريمة والجواري الناعمة والخيل السريعة . ولكن هذا العطاء كله أشبه الأشياء بالزبد الذي يرمي به الفرات . وما إن نفطن إلى هذه المقارنة حتى ينجلي لنا بعض ما يحمل شعر النابغة . لقد رأينا في الجزء السابق صورة الثور والكلاب أو بتعبير أدق صورة الصياد الذي يعبث بالثور والكلاب جميعا . ومن ثم قلنا إن الصياد شخصية غريبة قريبة من روح الشيطان . والآن ينتقل الشاعر من الصياد الذي يُسخر الثور والكلاب لغرائزه الدنيا إلى النعمان . والنعمان في القصيدة ربما لا يكون هو النعمان الإنسان الذي عاش على الأرض . ولكن ينبغي علينا أن نخلص لصورة النعمان التي رسمها النابغة ، وألا نخلط بين الشعر والتاريخ . النعمان ابن القصيدة أقرب إلى الواقع المضطرب الثائر الذي رأيت له مثلا في الصراع السابق . ولا سبيل إلى تهذيب هذا الواقع دون أن يمنح النعمان الإبل الكريمة أو المطايا الحسنة . فالإبل تهذب من روح الشر التي تملأ نفس النعمان في القصيدة . وقد قارن النابغة في جزء ما من القصيدة بين النعمان وسليمان الحكيم الذي بنت له الجن مدينة تدمر . والنعمان إذن عظيم الملك ، ولكن النابغة استطاع في لمحة خاطفة أن يجعل الجن جزءا من طبيعة النعمان . والذي يتأمل في صورة الفرات يجد عملا من أعمال الجان . والجان في اعتقاد العرب على الأقل تكيد للإنسان . واستطاع النعمان

(١) الخيزرانة : ذنب السفينة . النجد : الكرب والشدة .
(٢) السيب : العطاء . النافلة : الزيادة .

أن يقيد الإنسان على نحو ما استطاع سليمان الحكيم أن يقيد الجان .

ولست واثقا لذلك من أن الشاعر العربي رضي عن صورة الملك التي شاهدها ، فهناك دلائل خافية تجعلنا نذهب إلى أن أنظمة الحكم والحياة كانت جميعا موضع ريب عظيم . والنعمان يعطي ، والملك ظاهره الرحمة ، ولكن العطاء غريب :

والساحباتِ ذيول الرَّيـطِ فنّقها
برِدُ الهواجر كالغزلان بالجـرَدِ [1] .
والخيلَ تمزع غربـا في أعنّتهـا
كالطير تنجو من الشؤبوبِ ذي البرد [2]

النعمان يعطي الجواري والخيل . ولكن الجواري كالغزلان في الفلاة . والخيل كالطير تنجو من المطر والبرد . وهنا نجد صور العتق أو التحرير . الغزلان والطير والخيل كل أولئك يبحث عن حريته . هذا هو الحلم الذي يجب أن يؤخذ في الحسبان ، وألا يهمل تحت وطأة فكرة العطاء السطحية . هناك كائنات هاربة ناجية منطلقة من أسر وقيد . ذلك أن فكرة الدم الذي أريق على الأنصاب تؤول بعد قليل إلى شخصية النعمان التي يشار إليها باسم الأسد في قول النابغة :

« ولا قرار على زأر من الأسد »

هذا الأسد هو الذي يخمد صوت الإنسان . وكل هذه الحيوات السابقة من الممكن أن تتحول – على يديه – إلى ذرات من رماد . علينا إذن أن ننصت إلى وقع صورة الإبل والغزلان والطير والخيل التي تبحث عن خلاصها .

---

(١) فنقها : نعم عيشها . الجرد : الموضع لا ينبت شيئا .
(٢) تمزع : تمر سريعة . الشؤبوب : المطرة القوية .

الأسد إذن هو ذلك الشيطان الذي كان منذ قليل صياداً . الأسد كما يعلمنا النابغة عدو الإنسان . وأراد النابغة أن يزيد هذه الفكرة جلاء فذهب إلى مشهد الفرات يتخيله ويتعمقه . وبدا الفرات قريباً من صورة الساحر – الحيوانْ أو الشيطان الوحش الذي يهدد إحساس العربي في العصر الجاهلي ، والنماذج كثيرة . ويكفي أن أتذكر قول امرىء القيس :

فقلت له لما تمطّى بصُلْبِه وأرْدَفَ أعجازاً ونَاء بكَلْكَلِ

وقول زهير :

ومن لم يُصانع في أمورٍ كثيرةٍ يُضَرَّسْ بأنيابٍ ويُوطَأ بمَنْسِمِ

وقول أبي ذؤيب :

وإذا المنيّة أنشبتْ أظفارَها
ألفيت كل تميمةٍ لا تنفعْ .

وهناك شعر آخر كثير كشعر النابغة يذكر فيه الأسد للدلالة على هذا الشيطان . وكذلك فعل الشاعر كما قلنا في صورة الفرات الذي ابتلع الشجر . والملاح أو الإنسان معرض للضلال وسط الفرات . فهناك ريح ولجب وركام وزبد كثير يذكر القارىء بأنياب الحيوان وأظافره التي استعملها الشعراء كثيرا في تصوير فكرة الساحر أو الشيطان .

ولكن هناك جانباً آخر يتعلق بموقف المجتمع من هذا الفرات الوحش . والمجتمع يأخذ عنه فيض قوته كي يجعله مأمونا ، وتذهب عنه حدة غضبه ، ويؤول – أحيانا – إلى عالم الإنسان . ومن أغرب الأشياء أن ينظر إلى الكرم في العصر الجاهلي على هذا النحو ، فالكرم كالشعر فعل من أفعال الجان . والكريم كالشاعر ليس واحدا من عامة الناس ، وإدخال صفة الجان أو الفرات أو الأسد في تفهم ما نسميه فضيلة ليس بالأمر الذي يهون مغزاه .

ذلك أننا أمام نزوع واضح إلى عالم بعيد عن المنطق والمعقولية والإنسان . والإنسان لا يتمتع في مثل هذا النزوع بكمال إنسانيته على نحو ما يتبادر إلينا الآن . ولكن الشاعر هو الذي استطاع أن يهب المجتمع الجاهلي مثل هذا التحذير الغامض . حذار من صورة النعمان . حذار من العدوان على فكرة الإنسان . حذار من اللبس بين فكرة الفضيلة وطبائع الشيطان . حذار من عالم لا يعرف الخوف أو لا يرى للخوف مكانا في نظام الحياة .

الفهرس

للمؤلف

كتب أخرى من منشورات دار الأندلس - بيروت

الصورة الأدبية

إن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات؛ والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية. والصورة منهج - فوق المنطق - لبيان حقائق الأشياء.

يطمح المؤلف، إلى أن يشاركه القارىء الإحساس بكل تلك المشاكل التي لا يعرفها النقد القديم، أما نقدنا المعاصر فكثيراً ما يظل في أوهام، وألفاظ معبودة.

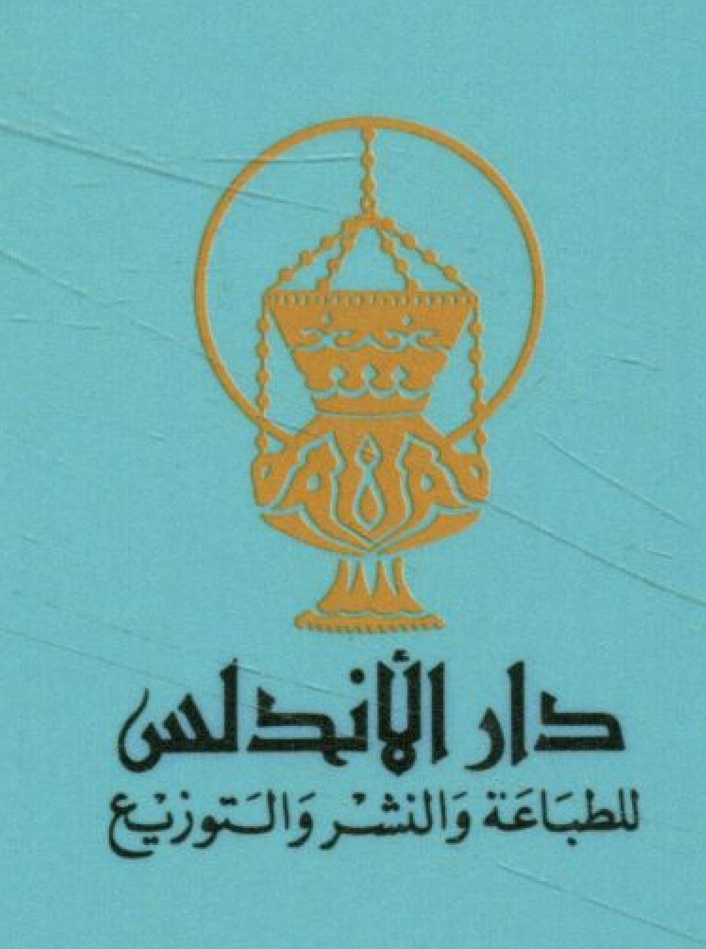
كان لفترة طويلة المرجع الوحيد في بابه.

قراءة ثانية لشعرنا القديم

هناك كثير من الحواجز القائمة بيننا وبين تراثنا القديم.. وهنا يحاول المؤلف أن يدرس بعض جوانب هذه المسألة الشائكة معتبراً أن الحواجز نفسية وعقلية معاً. وهي حواجز خطيرة صنعتها الظروف الاجتماعية المحيطة بالقراء أحياناً، أو الدارسين الذين لا يحسنون القراءة أحياناً.

يقرأ الدكتور ناصف الشعر العربي القديم بمحبة، لأن المحبة شرط لازم للمعرفة. ولا خير في أن يكتب المرء عما لا يحبه.





دار الأندلس
للطباعة والنشر والتوزيع

الثمن ١٢ ل.ل.